

# ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

**EILFTER JAHRGANG**
vom 5. Oktober 1808 bis 27. September 1809



*Carl Fasch*

**Leipzig,**
bey Breitkopf und Härtel.

*Zu diesem Jahrgang kommen 3 musikalische Beylagen, 1 Kupfertafel und 12 Intelligenzblätter.*

# INHALT
des
eilften Jahrgangs
der
*Allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

## I. Theoretische Aufsätze.



## II. Gedichte.



## III. Biographieen.



## IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

### 1. Musikalische Schriften.

2. Musik.

## A) Gesang.

### a) Kirchenmusik.

Hoerl's Choralmelodieen, S. 223.
Latrobe's Tysonkantate, S. 141.

### b) Lieder und andere Gesänge.

Berger, 6 Ged. v. Göthe und Schiller (mit Pf. od. Guitarre.) S. 93.
— — 6 deutsche Lieder (mit Pianof. od. Guit.) S. 687.
Bornhardt, die Braut von Korinth (mit Guit.) S. 559.
Danzi Canzonetti (mit Pf.) S. 80.
Fossati, 6 Ariette (mit Pf. oder Guit.) S. 590.
Göggel, 6 Gesänge (mit Pf.) S. 554.
*Harder, Gesänge v. Kehn (mit Pf.) S. 333.
— — Lieder (mit Guit.) S. 367.
Häusler, Ged. v. Rochlitz, (mit Pf.) S. 540.
Kozeluch, Russische Lieder (mit Pf.) S. 573.
Nessel, (Solo) Lieder (mit Pf.) S. 544.
Rohr, Lieder (mit Pf.) S. 16.
Rosewald, Lieder (mit Guit. u. Flöte) S. 254.
Schreibner, Gesänge (mit Pf.) S. 185, 605.
Steinmann, geistl. Gesänge (mit Pf.) S. 128.
Ung. Polyhymnia (mit Pf. u. Guit.) S. 511.
In questa tomba oscura, 63 Kompositionen verschiedener Meister, sämmtlich mit Pf., S. 733.

## B) Instrumentalmusik.

### a) Sinfonieen und Ouvertüren.

Haydn, Sinfonie No. 8 u. No. 5 (Partitur) S. 286
— — Sinfonie No. 4 (Partitur) S. 646.
A. Reicha Sinf. à gr. Orchest., S. 103.
J. Reicha Sinf. concert. (2 obl. Viol.) S. 107.
Spohr Concert. à gr. Orchest., S. 181.
Witt Sinf. à gr. Orchest., S. 343.
— — Sinf. turque, S. 317.



### b) Konzerte.

Spohr 4tes Conc. p. Violon, S. 181.
Viotti Conc. p. Viol., S. 27.

### c) Musik für Solo-Instrumente.

α) von zweyen bis zu fünfen.

André 6 Duos instruct. (2 Viol.) S. 436.
Baillot 3 Duos (2 Viol.) S. 655.
Bermann 3 Duos (2 Fl.) S. 318.
Beethoven gr. Trio (Klav., 2 Viol. und V.cell, od. 2 Hob. und Fagott) S. 108.
Bruni Duos (2 Viol.) S. 30.
Bonte 2 Quatt. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 685.
Cordelle Son. (Pf. u. Viol.) S. 191.
Dotzauer Duos (2 Viol.) S. 543.
Eberl Son. (Pf. u. Flöte) S. 159.
— — Son. (Pf. u. Viol.) S. 159.
— — Prelude et Var. (2 Pf.) S. 736
— — gr. Duo (Pf. u. Viol.) S. 337
— — Quint. brill. (Pf., Hob., Viol., Br. und V.cell) S. 720.
Gyrowetz XIIme Notturno (Pf., Viol. u. V.cell) S. 819.
Haensel 3 Quat. (2 Viol., Br. und V.cell) S. 493.
Pössinger 3 Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 96.
Radicati Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 587.
A. Reicha 3 Duet. (2 Viol.) S. 105.
— — 6 Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 105.
— — gr. Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 129.
— — gr. Duo (2 Viol.) S. 129.
Riem 3 Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 177.
Rode 3 Duos (2 Viol.) S. 440.
Schmiedigen Variat. (Viol. mit Quartettbegleitung) S. 687.
Schneider Duos (2 Flöt.) S. 128.
— — Duos (2 Flöt.) S. 192.
Spohr Quat. brill. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 181
Steibelt Sonat. (Pf. u. Flöte) S. 64.
— — 3 Sonat. (Pf. u. Viol.) S. 634.
Viotti 6 Serenad. (2 Viol.) S. 462.

β) Ein Instrument allein, und zwar

1) Orgel.



2) Pianoforte.







3) Flöte.



4) Violin.



5) Guitarre.



## V. Korrespondenz.

Nachrichten aus

## VI. Miscellen.







## VII. Beylagen.



## VIII. Intelligenzblätter.

12 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten October. · N°. 1. 1808.

## Zur Einleitung.

1.

### An die Musik.

Sterbliche nur geniessen der Freuden froheste, reinste,
Sie allein die Musik?
Und nicht auch die Bewohner der Leyer, oder Apollo's,
Anderer Welten umher?
Wie entlocketen sie durch mannichfalte Berührung,
Durch gelinderen, stärkeren Hauch,
Lebende Töne den Formen, die jenen wir bildeten? hätten
Stimmen allein zu Gesang?
Andere schufen nicht noch, die Zauberhalle zu ordnen,
Gang und Verhalt?
Ist doch nicht so! Wie wüsst ihr denn, ob dort, wo es schimmert,
Nicht auch frohe Musik?
Drehen nicht ihre lautern Sterne? nicht hellere Lippe
Singend erschüttern das Herz?
Ob man vielleicht nicht selbst an der Heiteren Geräusch, und der Weste
Säuseln, stimme den rieselnden Bach?
Zum Einklange nicht bange der Donnersturm mit dem Weltmeer?
Die mit dem tausendstimmigen Chor?
Ist doch nicht so! Es freut nicht allein in den Sternen; es freuet
Auch in dem Himmel Musik.

Klopstock.*

2.

Von allem, was positiv ist und was menschliche Konventionen einführten, ist die Kunst, wie die Wissenschaft, losgesprochen, und beide erfreuen sich einer absoluten Immunität von der Willkühr der Menschen. Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sperren, aber darin herrschen kann er nicht. Er kann den Wahrheitsfreund ächten, aber die Wahrheit besteht; er kann den Künstler erniedrigen, aber die Kunst kann er nicht verfälschen — —

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist — — Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Er blicke aufwärts

nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfniss — — Gieb der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwickelung bringen — In der schamhaften Stille deines Gemüths erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie aus dir heraus in der Schönheit, dass nicht blos der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife — — Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sey nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben. Ohne ihre Schuld getheilt zu haben, theile mit edler Resignation ihre Strafen, und beuge dich mit Freyheit unter das Joch, das sie gleich schlecht entbehren und tragen. Durch den standhaften Muth, mit dem du ihr Glück verschmähest, wirst du ihnen beweisen, dass nicht deine Feigheit sich ihren Leiden unterwirft. Denke sie dir, wie sie seyn sollten, wenn du auf sie zu wirken hast, aber denke sie dir, wie sie sind, wenn du für sie zu handeln versucht wirst. Ihren Beyfall suche durch ihre Würde, so wird dein eigener Adel den ihrigen aufwecken. Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher, als ihr Herz, und hier musst du den scheuen Flüchtling ergreifen. Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Thaten umsonst verdammen, aber an ihrem Müssiggange kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkühr, die Frivolität, die Rohheit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgieb sie mit edeln, mit grossen, mit geistreichen Formen, schliesse sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet.

Schiller.

---

## Recension.

*Cours complet d'Harmonie et de Composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature; d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde. Dédié à Mr. Auguste de Talleyrand, Chambellan de S. M. L'Empereur et Roi, par Jérôme-Joseph De Momigny.* A Paris, chez l'auteur, en son magasin de Musique, Boulevard Montmartre, n. 20, et chez Amand Koenig, libraire, quai des Augustins n. 25. à Strasbourg, même maison de commerce, rue du Dôme. 1808. Tome I. VIII und 382 S. Tome II. mit fortlaufender Seitenzahl bis 711. Tome III., welcher die Notentafeln enthält, 314. S. gr. 8.

Mit seltener Befriedigung und mit wahrer Hochachtung für die Talente, die Einsichten, den Geschmack und den rühmlichen Eifer des Vf. kommt Rec. von der Lektüre dieses interessanten und lehrreichen Werkes zurück, und eilt mit Vergnügen, dem deutschen Publikum es nach seinem wesentlichen Inhalt, besonders aber nach seinen Eigenthümlichkeiten, zu charakterisiren. Es ist mit Klarheit und Lebhaftigkeit, nicht selten schön geschrieben, und verräth das Gefühl, von dem der Verf. für die Wahrheit und Wichtigkeit seiner Ideen und Entdeckungen durchdrungen ist. Daher erklären sich auch manche Wiederholungen, die dem unaufmerksamen Leser wol nöthig seyn mögen, sonst aber das Buch zu sehr ausdehnen. Uebrigens entschuldigt der Vf.

selbst manche Mängel, z. B. in der Anordnung, mit dem zu früh auf Subscription angefangenen Druck. Er verlangt nicht Nachsicht, sondern Gerechtigkeit und unparteyische Mittheilung der Wahrheit. Was er verspricht und was er giebt, soll nun hier in der möglichsten Kürze dargelegt werden.

Nicht das System von Rameau oder Fux — eine neue Theorie verspricht d. Vf., gegründet auf die wahre Auslegung der Natur, abstrahirt von den guten praktischen Werken. Nur was sich unmittelbar aus dem Wiederhall des tönenden Körpers nach richtiger Wahrnehmung ergiebt, und zugleich durch das Gehör und durch das Urtheil und Zeugniss der grössten Meister bewährt, soll sein Fundament seyn. Ohne Vorurtheil beurtheilt er jenen Männer — aber doch mit der Ueberzeugung, sich von seinen Principien entfernen, heisse sich entfernen von den Gesetzen des Wahren und Schönen! Er begnügt sich nicht, aus dem feinen Gehör Missfälligen Regeln herzuleiten, sondern sucht die Gründe dieses Missfallens anzugeben. Wie unbefangen und klar der Vf. umherblickt, erhellt schon aus der historischen Uebersicht des Zustandes der neuern Musik, welche er seiner Theorie voranschickt, und aus welcher das Wesentliche mitgetheilt zu werden verdient. „Nur erst seit kurzem ist die Musik zu ihrer Reife gekommen. Lully's Musik mag man nicht mehr hören, während der Text zu seinen Opern noch mit allen Reizen der Neuheit gefällt, zum Beweise, dass die französische Sprache und Poesie schon damals zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gelangt waren, indess die Musik kaum ihre Wiege verlassen. Während jene viel günstige Gelegenheit zur Ausbildung fand, waren die Musiker noch darauf beschränkt, für die Orgel zu arbeiten und Motetten zu machen. Und diese Gattung erhob sich auch zuerst zu einiger Vorzüglichkeit, wiewol das meiste Verdienst dabey fast nur in überwundenen Schwierigkeiten gesucht wurde. Man arbeitete beynahe blos für den Kirchengesang und fiel in einen pedantischen Geschmack. Bey aller Einseitigkeit wurde jedoch zu dem Schönsten und Bewundernswürdigsten in dieser Gattung der Grund gelegt. Vom Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts an haben vorzüglich folgende Männer die Fortschritte der Tonkunst beschleunigt. Palestrina hatte die Musik zur Natur und edlen Einfalt zurückgeführt, die den religiösen Gesängen ziemt. Sein Ansehen bewog die Päpste, die Musik in den Kirchen zu erhalten, aus denen sie sie verbannen wollten, weil sie gemein und anstössig geworden war. Nanino, Cifra, Zarlino und Monteverde gingen ihm zur Seite oder folgten ihm. Alexander Scarlatti, Carissimi und Stradella verfolgten glücklich diese Bahn. Durante lenkte die Vervollkommnung noch mehr auf den Kontrapunkt hin. Während auf ihn Italien stolz war, freute sich Deutschland seines Joh. Seb. Bach, dessen unsterbliche Werke denen auf immer vor Augen bleiben müssen, die ein gründliches Studium der Kunst beabsichtigen. Durante's Schülern und Nachfolgern war es vorbehalten, den blühenden Pfad der Empfindung zu öffnen. Unter den ersten Komponisten der lebhaften, gefälligen, rührenden Gattung, welche die blos berechnete Musik so vortheilhaft von der gefühlvollen unterscheiden, sind die wichtigsten: Pergolese, Jumelli, Terra-Dellas und Traetta in Italien. Frankreich, das jetzt in mehrerer Rücksicht über Italien triumphirt, kopirte es damals. England, reich, nicht aus eignen Mitteln, sondern durch den herrlichen, fruchtbaren Händel, einen gebohrnen Sachsen, ward in der Fuge Deutschlands Nebenbuhler und drohte es zu übertreffen (?Eben in der Fuge nun wol nicht?) Während Händel die Engländer bezauberte, gab Rameau seine ersten Opern in Paris. Allein nicht lange behauptete dieser Franzose den Scepter im Reiche der lyrischen Kunst.

Er ward ihm von dem kräftigeren, gefühlvolleren Gluck entrissen. Verdankte G dem Aufenthalt in Italien Etwas von seinen ausdrucksvollen Melodieen, so verdankte er nur sich selbst das Pompöse und Theatralische seiner Opern. Indess dieser grosse Mann durch seine energischen Gesänge das ganze Gebäude der alten französischen Oper umstürzte, gewann sich Piccini die Herzen durch seine schmelzende und reizende Musik und theilte mit Gluck gleichen Ruhm. Aber ein dritter, Sacchini, wetteiferte noch mit beiden durch die äusserste Anmuth seiner Melodieen, worin er mehr mit Piccini, als mit Gluck, Verwandtschaft offenbarte. Sein Oedipe à Colone, das vollkommenste seiner Werke, ist gleich entfernt von der alten Steifheit und von der italienischen Koketterie. Während unter diesen drey Künstlern die grosse Oper blühte, glänzte die komische Oper (damals comédie italienne) unter Grétry, der durch das Graziöse und Fesche über Philidor, und durch Lebhaftigkeit, dramatische Wahrheit, und vorzüglich durch Deklamation über Monsigny den Sieg davon trug. Beraubt Sacchini's und Piccini's, behauptete Italien durch den so liebenswürdigen und so fruchtbaren Paisiello noch seinen grossen Ruf. Guglielmi, Sarti und einige andre wirkten mit ihm, aber zu früh verlor es seinen glänzenden, ausdrucksvollen Cimarosa. Indess nun die Theater von Paris, Rom und Neapel die Aufmerksamkeit Einheimischer und Fremder auf sich zogen, bot Deutschland in Haydn und Mozart fast gleich erstaunenswürdige Erscheinungen dar. Mozart, der schon im zehnten Jahre in Europa Aufsehen erregt hatte, machte sich jetzt in der dramatischen und Konzert-Musik unsterblich. Joseph Haydn scheint, zum Erstaunen der ganzen Welt, die ihn bewundert, seit dreissig Jahren jeden Tag sich selbst übertreffen zu wollen — Er, der Unübertreffliche. Betrachtet man die zahlreichen prächtigen Werke beider grossen Männer, so glaubt man, in ihnen alle Schätze des Guten und Gediegenen der Alten mit allem Geschmackvollen, Reizenden und Vollkommenen der Neuern in jeder Gattung vereinigt zu finden. Ähnlich zwey unermesslichen Flüssen, scheinen sie in ihrem majestätischen, weit sich erstreckenden Lauf zahllose Bäche in sich aufzunehmen und die mannigfaltigsten, malerischen Scenen ihrer lachenden, blühenden Ufer. Boccherini trug durch seine pikanten und originellen lieblichen Quintetten und Quartetten bedeutend bey, den guten Geschmack in der Musik zu befördern. Unter den liebenswürdigsten Komponisten fürs Pianoforte (einer der schwierigsten Seiten für die würdige Behandlung) zeichnen sich aus: Steibelt, voll Effekt und Anmuth, und Dussek, dessen Musik gelehrter, aber minder anmuthig ist. (Rec. vermisst nichts von Anmuth und innigem Ausdruck bey Dussek; und es ist wol eben hier eine gewisse Vorliebe nicht zu verkennen.) Ueber alle in dieser Gattung aber ragt Clementi hervor durch Tiefe und Reinheit des Styls — ein ausgezeichneter Fortepianospieler und einer der grossen Musiker des Jahrhunderts. Wenn seine Sinfonieen erscheinen werden, dürften sie ihm einen neuen Ruhm erwerben; denn man kann, nach seinen letztern Werken zu urtheilen, nur Muster von ihm erwarten" — — Endlich rühmt der Vf. noch, nach Verhältnis ihres Werths, die Quatuors von Haydn und Pleyel, und die Sinfonieen von Haydn und Gossec. Nur einige von den grossen Meistern wollte er nennen, welche zur Fixirung der musikalischen Sprache schrieben und mächtig zu ihrer Vervollkommnung wirkten. „Sollte nun (setzt er hinzu,) nach jenen Meisterwerken in jeder Gattung, die Musik nicht jenen entschiedenen Charakter der Wahrheit, der Energie und der Anmuth gewonnen haben, der jede Sprache, und besonders eine natürliche, fixirt? Ich wage es zu behaupten, allen grossen Theaterdichtern und Rednern haben wir in der kommlis-

schen Sprache der Töne ähnliche wahre Künstler gegenüber zu stellen." — Zur vollständigen Theorie der Kunst (bemerkt d. Vf. ferner) muss man nicht blos ihre einzelnen verabredeten Theile lehren, sondern die grossen Principien ihrer Einheit und ihres Zusammenhanges kennen. Die schätzbaren Werke von Zarlin, Fux, Marpurg, Rameau, D'Alembert, Bethizy, Roussier, Langlé, Rodolphe, Catel und vielen alten und neuern, besonders in Rücksicht des Kontrapunktes, würden doch, in Eins zusammengefasst, noch keine vollständige Abhandlung von der Harmonie und Komposition bilden. Sie haben grossentheils kein Fundament, oder ein falsches. Auch die sich auf den Schall des klingenden Körpers zu gründen scheinen, gründen sich nicht wirklich darauf; es ist ihnen allen ein unfruchtbares Princip. Rameau wollte in dieser Erscheinung nur den vollkommenen Akkord der Tonika finden, und er baute es auf schwankenden Grund das sehr sinnreiche, aber irrige, System des Fundamentalbasses. Rousseaus Dictionaire ruht auf diesem Fundamente, wiewol er merken lässt, dass er es nicht für demonstrirt ankenne.

I. Kapitel. Die Musik ist die Kunst, durch die Töne Geist und Herz zu bewegen. Diess geschieht durch den Ausdruck der Ideen, der Leidenschaften (?) und Empfindungen. Denselben Zweck haben die Sprachen. Aber die Musik ist keine konventionelle, lokale, sondern eine natürliche, allgemeine Sprache, wie die Malerey. Alle ihre Bestandtheile und ihr System sind durch die Natur selbst, nicht durch die Willkühr des Menschen gegeben; was in den andern Sprachen wirklich natürlich ist, das sind die ausgesprochenen Vokale, und diese enthalten Musik. Allein die Konsonanten sind blos eine den Vokalen durch den Menschen beygefügte Artikulation. In der Musik giebt es nichts Willkührliches und Konventionelles, als die Namen, Figuren, Noten, u. s. sichtbare Zeichen. Alles übrige ist in seinem Wesen nothwendig und unveränderlich. Die Sprachen haben etwas Gemeinschaftliches, z. B. ihre Perioden enthalten nur die Verbindung grammatischer Sätze, und diese kommen auf Worte, als auf Zeichen von Vorstellungen zurück. Das Konventionelle an ihnen ist nichts für die Sinne; daher geben die konventionellen Sprachen unmittelbar weniger Genuss, als Musik und Malerey. Der grosse Vorzug jener ist, Alles ausdrucken zu können, weil sie nichts unmittelbar zeichnen oder abbilden, sondern sich künstliches Zeichen der Gedanken bedienen, welche Zeichen an sich nichts bedeuten, aber sich auf Alles anwenden und sich ins Unendliche kombiniren lassen. Der Vorzug der natürlichen hingegen (wie die Musik) besteht darin, eben so einnehmend, und gewissermaassen (?) eben so bestimmt, zum Geist wie zum Herzen, zu sprechen. Die Musik ist eine natürliche Sprache, und interessirt das Ohr, an das sie sich wendet, schon durch den Stoff selbst, den sie ihm für den Geist überliefert. Insofern Musik und Malerey das Unhörbare und Unsichtbare darzustellen nicht vermöchten, bedienten sie sich der Allegorie — eines halb konventionellen, halb natürlichen Idioms, und hier nähern sie sich den konventionellen Sprachen, so wie diese in den Onomatopöen, in den nachahmenden Lauten, sich der Musik nähern.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

## Nachrichten.

---

Wien. (Neuigkeiten des Jul. u. August.) Hr. Miller aus Breslau trat zum zweytenmale in Mozarts Entführung als Belmont auf, und scheinen dadurch gewissermaassen den Beyfall des Publikums erzwingen zu wollen —

indem es das erstemal beynahe ausgezischt worden wäre; allein es gelang ihm nicht. Damals will Hr. Müller freylich nicht bey Stimme gewesen seyn; derselbe Fall wird doch nicht auch zum zweytenmale Statt gefunden haben: und so hätte er schon daraus den Schluss ziehen können, dass er weder ohne, noch mit Stimme bey uns Glück machen würde. Dessen ungeachtet liess er nicht eher nach, bis ihm die Direktion gestattete, noch einmal als Titus, und zwar sogar ohne den, einem jeden Künstler gebührenden Lohn — im Theater an der Wien aufzutreten; aber — nein! das Publikum muss verblendet, oder (vielleicht durch den widrigen judischen Arrest) bestochen *) gewesen seyn — denn auch hier versagte man ihm den Beyfall.

Paer's Sargino ist auf der Wieden seit langer Zeit zum erstenmale wieder gegeben worden. Dem Fischer und Dem. Milder, als Ehm und Sargines, sangen mit vielem Fleiss und sichtbarer Liebe, und verdienten daher gewiss den lauten, enthusiastischen Beyfall, der ihnen zu Theil ward. Zumal fand Erstere hier viel Gelegenheit (z. B. in der grossen Arie des zweyten Aktes, in Es dur, mit dem vorhergehenden grossen Recit.) sich abermals als eine treffliche Sängerin zu zeigen. Die Partie des Sargines war zwar sehr beschnitten, indem fast alle Passagen, deren es darin bekanntlich nicht wenige giebt, darum wegblieben; aber das, was uns blieb, sang Dem. Milder desto schöner, mit solcher Kraft und Reinheit, dass man darüber gern alle Passagen vergass, die überdiess ein einer Stimme, wie die der Dem. Milder, ungemessen sind, weil eine solche, bey aller Anstrengung und möglichstem Fleisse, schon ihrer Natur nach, keiner schnellen Beugungen fähig ist. Hr. Meier, als Castellan, spielte und sang mit vieler Munterkeit und Präcision, aber Hr. Kainz, als Sargines Vater, oder auch überhaupt, würde sehr wohl thun, wenn er sich einer reinern Intonation befleissigen wollte, damit nicht die schönsten Stellen durch einen schwankenden, distonirenden Bass verdorben würden! —

Marschall Catinat, oder das alte Gemälde, eine Operette in einem Aufzuge, frey nach d. Franz. des Matauchre, mit Musik von Dallayrac, wurde ebenfalls auf der Wieden mit Beyfall aufgenommen. Dass diese Oper, wenigstens dem grössten Theile des Publikums gefiel, ist ein Beweis, dass doch noch Sinn für das Einfache und Edle da ist. Dekorationen und Costume stimmten bey diesem kleinen Stücke so genau mit der Sprache und der Musik überein, dass auch diese beytrugen, ihm bey jedem unverdorbnen Gemüth freundlichen Eingang zu verschaffen, so bald man sich nur einigermassen in den Geist jenes Zeitalters zu versetzen wusste. Nur wer das nicht vermochte, und eine Musik aus neuester Zeit zu diesem Stücke aus alter erwartete — nur dem konnte das Ganze unmöglich behagen. Und das scheint also der Theil des Publikums zu seyn, in dessen Namen sich das hiesige Sonntagsblatt folgendermassen darüber äussert: „Es ist möglich, dass dieses „kleine Stück in Frankreich, durch Anspielungen auf bekannte Anekdoten, oder durch „den Geist des Publikums gehoben, einigen „Effekt macht; wenn es aber bey uns nicht „gänzlich missfiel, (? — Sonderbar!) „so hat man dies nur dem Hrn. Meyer zu „verdanken, dessen gute Laune und lebhaftes Spiel allein dem schläfrigen Gange des „Stückes aufhelfen konnte. Es fehlt diesem „sentimentalen Lustspiele an Handlung, deren Mangel nicht durch ein paar übel angebrachte (?) Musikstücke ersetzt werden kann — — An der Musik ist, ausser der Romanze, wenig zu loben. Alles „Uebrige ist gemeine französische Musik,

*) Hr. Müller saserte Arrest von und über Kobelys.

„wie man sie, seit Cherubini und Méhul, „selbst in Paris nicht mehr hören mag“ — — Hier wage ich nun in aller Demuth die Frage aufzuwerfen: ob die Behauptung, es sey gemeine franz. Musik, dadurch erwiesen werden könne, dass man sie seit Cherub. u. Méhul nicht mehr hören mag? Höchstens kann dies, dünkt mich, beweisen, dass die Musik zu einfach, zu kindlich sey, und wir unsern Gaumen, der jetzt nur pikante, stark gewürzte Sachen verlangt, für diese Speise zu sehr verwöhnt haben! — Die Musik dieser Operette z. B., finde ich durchaus charakteristisch und öfters originell. Zum Beweise des letzteren setze ich Ihnen den Anfang eines Duetts her, welches sehr gute Wirkung thut, und worin durchaus der Charakter der Biederkeit und Herzlichkeit festgehalten ist, der die beyden Alten, Bernhard und Theobald, bezeichnen soll, was denn Hrn Meier und Schmidtmann auch wirklich recht gut gelingt *). — —

Es ist wahr, äussere Handlung ist im Grunde wenig in dem Stück — auffallende nämlich, hervorstechende; aber zur Zeichnung eines Charaktergemäldes, was diese Operette doch eigentlich seyn soll — bedarf es da immer nur grosser, wichtiger Begebenheiten? kann das nicht auch eben so gut, und manchmal noch weit treffender, durch Situationen im Kreise stiller Häuslichkeit, durch Darstellung von interessanten Kleinigkeiten sogar, gelingen? — — Die Hrn Meier, Schmidtman, Schulz, Witter, samt den drey Kleinen, vereinigten sich zu einem freundlichen, anziehenden Ganzen, und obgleich einige dieser Herren nichts weniger, als vorzügliche Sänger sind, so that dieses dem Ganzen doch wenig Abbruch, da die Musik von der Beschaffenheit ist, dass es nur der simpeln Töne, ohne alle Manieren und Verschönerungen bedarf, um — vorausgesetzt, dass man Sinn für das Einfache hat — verstanden und gefühlt zu werden. Unter die einzelnen Stücke, welche vom Publikum besonders ausgezeichnet wurden, gehört eine Romanze auf den Marsch des Marschalls Catinat, welche von Dem Hrn. Temmer äusserst lieblich vorgetragen wurde, und wobey Hr. Witter den tief gerührten alten Marschall vortrefflich spielte. Am wenigsten gelangen dem Komponisten, scheint mir's, die Ouverture, ob sie gleich die eben erwähnte Romanze auffasst; sie hat, ganz ohne Grund, vier- bis fünferley verschiedene Tempos, und es mangelt ihr ganz an einer innern Einheit, die doch eigentlich den Charakter des darauf folgenden Stücks bezeichnen sollte. Kurz, sie passt nicht dazu, und scheint eher das Machwerk, oder besser gesagt, Flickwerk eines Zweyten zu seyn, als das Original einer zu diesem Stücke gehörigen Ouverture.

Eine zweyte Oper von Dalayrac in 3 Akten, die wir im Kärnthner-Thor-Theater hier zum erstenmale sahen, war Kalaf, nach dem Franz. von Treitschke. Die Handlung geht in Tiflis vor, einem Lustorte des Statthalters der Provinz Chanz, und Dekorationen und Costume sind folglich chinesisch. Ob es auch die Musik sey, kann ich nicht mit Gewissheit sagen; geht aber aus einer Mischung von französischer und türkischer Musik — chinesische hervor, dann ist sie ohne Zweifel auch diese. Im Ganzen hat die Musik, besonders die Partie des Kalaf, sehr viel Angenehmes, und auch einige Chöre sind von besonders guter Wirkung. Der Text aber ist fast durchgehends fade, und überdies die Idee, einen eingebildeten Menschen durch Täuschungen aller Art glauben zu machen, er sey gar nicht Er selbst,

*) Wir können dieses Urtheil aus der Beylage nur bestätigen, ohne jetzt Raum für sie selbst zu finden.
d. Redakt.

sondern ein ganz Anderer — auch gar nicht mehr neu. Nimmt man nun noch dazu, die lächerlichen Alfanzereyen chinesischer Ceremonien: so können nur das schöne Spiel und der ausdrucksvolle Gesang eines Weinmüller, in der Rolle des Kalaf, das Stück erträglich machen.

Sohé's Geheimnisse, das an andern Orten schon längst als eine niedliche Operette bekannt ist, wurde bey uns zum erstenmale auf der Wieden gegeben, und gefiel auch hier recht gut, da es zumal, wenigstens in Hinsicht auf das Spiel, sehr gut besetzt war.

**Die Pagen des Herzogs von Vendome**, ein Singspiel mit Musik von Gyrowetz, ist etwa zwey oder drey Mal gegeben worden, aber ohne Beyfall. Ich selbst habe es noch nicht sehen können. Etwas Ausführlicheres also erst, wenn es wieder gegeben worden ist.

Eine Dem. Haym ist zum erstenmale in dem Singspiel von Della Maria aufgetreten, und dann in den Tagen der Gefahr, als Constanze. Wenn ihr anscheinendes Eifer nach Vervollkommnung nicht frühzeitig durch unzeitige Beyfallsbezeigungen unterdrückt wird — dann lässt sich erwarten, dass mit der Zeit wol eine gute Sängerin in ihr sich ausbilden werde. —

---

### Kurze Anzeigen.

---

*Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte von C. G. Rebs.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Der Ref. ganz unbekannte Verf. mag nicht ohne Talent seyn, ist gewiss nicht ohne Gefühl, aber ganz gewiss ohne alle sichere und gute Schule. Will er sich diese noch erwerben, so kann er wahrscheinlich manches, allen Liebhabern der Musik zu Empfehlende hervorbringen; jetzt wird es, wie in diesem Werkchen, nur für die schreiben, denen an Reinheit, Ordnung, und selbst an einem regelmässig gebildeten Ohre, wenig oder nichts liegt.

Die Gedichte — vier von Tiedge und zwey von Streckfuss — sind für Musik gut gewählt, und auch nicht schon dernieder gesungen. In der Musik ist No. 1. nicht vorzüglich, druckt jedoch das Rechte so ziemlich aus. (Im vorletzten Takte muss die tiefere Bassnote F statt G heissen.) No. 2. wird durch zu viele Schulfehler entstellt und fast ungeniessbar gemacht. Von No. 3. gilt ziemlich dasselbe, sonst wäre sie nicht übel. No. 4, ist recht artig, und verdient von jenen Fehlern gesäubert zu werden, so wie dies noch mehr No. 5, das Trinklied, verdient, das rasch, kräftig, männlich froh, und für Gesellschaften brauchbar geschrieben ist. Ein Gleiches gilt von No. 6.

Die Lieder sind gut gedruckt.

---

*Pot-pourri à quatre mains p. le Pianoforte, comp. par F. Danzi.* Munic chez Falter. (Pr. 2 Fl.)

Es ist dies kein neues Werk, sondern aus einem der frühern Hefte der Delassemens besonders abgedruckt, was freylich auf dem Titel angegeben seyn sollte. Von dem Werkchen, als einem ziemlich unterhaltenden, leichten Stück, ist bey Anzeige jenes Hefts der Delass. im vorigen Jahrgange weiter gesprochen worden.

---

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalische Zeitung.

October. № I. 1808.

## Ankündigung.

Der dritte und letzte Band von J. Ch. Kittels angehenden praktischen Organisten oder Anweisung zum zweckmässigen Gebrauch der Orgel bey Gottesverehrungen in Beyspielen ist jetzt erschienen und an die Pränumeranten versendet worden. Für diejenigen Besitzer der ersten beiden Bände und Verehrer des berühmten Verfassers, denen unsere Anzeige nach Ablauf der Pränumerationszeit, oder jetzt erst, zur Notiz gekommen ist, wollen wie den Pränumerationstermin noch bis Ende Octobers d. J. verlängern. Wer sich bis dahin an uns oder die ihm zunächst gelegene Buchhandlung wendet, erhält diesen dritten Band noch für 20 gr. und alle drey Bände für 2 Thlr. 12 Gr. sächsisch; der nachherige Ladenpreis bleibt unverändert der Band à 1 Thlr. 8 gr.

Beyer und Maring,
Buchhändler zu Erfurt.

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

Beethoven, L. v. Concerto p. Pianoforte av. acc. de gr. Orchestre d'après son premier Concerto de Violon Op. 61. 4 thl.

— — 4tes Concert für das Pianoforte mit Begleit. des Orchesters Op. 58. 5 thl. 16 gr.

Danzi, F. Uebungen beim Klavier. 5tes Heft. 1 thl.

— — dito dito 6tes Heft. 1 thl. 4 gr.

— — L'Enlevement de Proserpine, Ballet comp. et arr. p. Pforte à 4 mains L. 1, 2. à 20 gr.

— — dito dito L. 3, 4. à 16 gr.

— — 6 Walzes p. Pforte. L. 1, 2. à 8 gr.

Danzi, F. Sonate p. Pianof. Op. 33. 16 gr.

— — Potpourri à 4 mains p. le Pforte. 1 thl. 4 gr.

Rinck, C. H. 12 Preludes p. l'Orgue. Op. 25. 16 gr.

— — 3 Sonates à 4 mains pour le Pianoforte Op. 28. 1 thl. 4 gr.

Mozart, W. A. (Fils) Sonate p. le Pfte. Op. 10. 20 gr.

André, A. 12 petites Pièces p. Pfte. Op. 23. 10 gr.

Riotte, P. J. gr. Concerto p. Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 6. 3 thl. 8 gr.

— — gr. Trio p. le Pianoforte av. accomp. d'un Violon et Vcelle. Op. 9. No. 1, 2. à 1 thl. 6 gr.

Cadella, Ph. Son. p. Pfte. et Violon obligé. 1 thl.

Fauconier, A. Potpourri p. le Pforte. Op. 2. 1 thl.

Adam, L. Air de bon Roi Dagobert avec 12 Variations p. Pforte. 1 thl. 12 gr.

Mozart, Ouv. de la Clemence de Tito arr. à 4 mains p. Lentz. 16 gr.

— — Ouv. de la noce de Figaro arr. à 4 mains p. Lentz. 20 gr.

Mozart, C. 3 gr. Sonates p. le Forte-Piano Op. 8. No. 1, 2, 3. à 20 gr.

Dugazon, C. Melange d'airs tirés des Operas de Gretry varié p. le Pforte av. accomp. de Violon et Basse. 21 gr.

Kienlen, J. C. Air varié pour le Pianoforte. tiré d'Alceste de Gluck. 1 thl.

Monzarelli, Andante varié p. Pforte. 21 gr.

Elsner, J. 3 Rondeaux à la Mazurek et à la Krakowiak p. le Pforte. 20 gr.

— — 3 Polonoises à 4 mains p. le Pforte. 20 gr.

Danzi, F. Cantate am Jahrstage von Mozarts Tod zu singen mit Begl. d. Pianoforte. 16 gr.

— — Lieder [illegible] etc. 3 thl.

— — Cavatine d'Iphigenie en Aulide. 6 gr.

Denzi, F Canzoni à voce sola acc. di Pfte. No. 1. 4 gr.
— — dito dito No. 2. 5 gr.
— — Canzonette av. acc. de Pforte. No. 1 10 gr.
— — do do No. 2. 6 gr.
— — Romance av. accomp. de Pfte. Liv. 1. 16 gr.
Gall, L. 2 Gesänge f. 4 Singstimmen 3 Slg. 16 gr.
Sandoni, F. 6 Variations p. la Guitarre seule sur l'air: Wenn i in der Früh etc. Op. 7 6 gr.
Bergt, L. 6 Gedichte von Göthe und Schiller in Musik gesetzt m. Clavier oder Guit. Op. 9. 16 gr.
Holzwald, Chr. 6 deutsche Lieder mit Bgltg. der Guitarre und Flöte, 1ste Sammlung 20 gr.
Giuliani, M. Amusements p. la Guitarre Op. 10 1 thl.
Müller, Jos. 2 Favorit Gesänge a. d. Oper des Verwünschungen 1 thl.
Bauda, W. Fantasien a. Florentin mit Begl. der Guitarre od. d. Pforte. 20 gr.
Kafka, J. Recueil d'airs et Romances av. acc. de Guitarre de Pforte ou de Harpe. 1 thl. 12 gr.
Romance, C. Recueil d'airs et romances av. accomp. de Piano ou Harpe No. 1 1 thl. 16 gr.
Ots, C. 6 Romances av. accomp. de Piano ou Harpe 2me Recueil. 1 thl. 12 gr.
Verhayen, P. 6 Romances av. accomp. de Piano ou Harpe 1me Recueil 1 thl. 16 gr.
Garaudé, A. Methode de Chant Op. 15 2 thl. 4 gr.
Cherubini, L. 10 Canons à 2, à 3 et à 4 voix sans accomp. ad libit. av Pianf. 1 thl. 12 gr.
— — 6 Nocturnes p. 2 Voix av. accompag. de Pianoforte. 1 thl. 12 gr.
Vidal, nouvelle Methode de Guitarre. 2 thl. 8 gr.

---

Rösler, J. Sinf. à gr. Orchestre. Op. 10. 2 thl. 8 gr.
Hummel, J. N. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 30. 4 thl.
Baillot, 2me Concerto p. Violon, Op. 3. 2 thl. 8 gr.
— — 3me dito Op. 6. 2 thl. 4 gr.
Libon, P. 3me Concerto de Violon. 2 thl. 8 gr.
Gasner, L. Trio pour 2 Violons et Basso. Op. 5. 1 thl. 12 gr.



Habeneck, Air varié p. Violon princip. av. acc. de l'Orchestre 18 gr.
Lessenitz, F. P. Pas Russe av. 12 Variations p. un Violon, 12 gr.
Dufaud, J. B. célèbre Ouverture comp. p. Haydn arr. p. 2 Violons. 16 gr.
— — 2me Potpourri d'airs connus arr. p. 2 Violons 16 gr.
— — 4me Potpourri d'airs connus arr. pour Violon 12 gr.
Woldemar, 12 nouv. Variations sur les folies d'espagne p. un Violon 12 gr.
— — Gavotte de Vestres varié p. un Violon. 12 gr.
Garaudé, A. 1er air varié p. le Violon av. acc. d'un second Violon, Alto et Basse Op. 4. 20 gr.

---

Schneider, 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 42. Liv. 2 1 thl.
Dietter, 3 Duos p. Flute et Violon, Op. 9. 1 thl.
Gebauer, E. Ouverture de la Vestale, gr. Opera arr. en Harmonie p. Gebauer. 1 thl. 8 gr.
Collinet, Methode de Flageolet. 12 gr.
— — Exercises, etudes, variations, preludes et potpourris p. le Flageolet. 1 thl. 6 gr.
Gatayes, Duo p. Harpe et Cor Op. 20 1 thl. 4 gr.
Domnich, H. Methode de premier et de second Cor. 6 gr.
Vanderhagen, A. Pas Russe av. 14 Variat. p. une Clarinette 12 gr.
— — Ah! vous dirai je maman av. 15 nouv. Variations p. une Clarinette 9 gr.
Lefèvre, X. 5me Concerto p. Clarinette. 1 thl. 12 gr.
— — 6me Concerto p. Clarinette. 2 thl.
Michel, 3 Trios p. 2 Flutes et Basson Liv. 1. 2 thl.
Ozanne, Gavotte de Vestres variée p. une Fl. 10 gr.
Veru, A. 3 Duos conc. p. 2 Flutes Op. 8. 2 thl.

(Wird fortgesetzt.)

---

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten October. № 2. 1808.

### Kantate, nach dem 65sten Psalm.

**Eine Sopranstimme.**

Wie ruhig wird die Seel', o Gott,
Die deinem Thron sich naht;
Ihr heiliges Gelübd' sie bringt,
Und hält, was sie gelobt!

**Chor.**

Drum kömmt, Erhörer des Gebets,
Zu dir kömmt alles Fleisch!

**Eine Sopranstimme.**

Zu dir, wenn seine Missethat
Die Seele drückt, dass du verzeihst;

**Eine Tenorstimme.**

Zu dir, wen du als Liebling dir
Erwählt, dass stets vor dir er wandle

**Chor.**

Erhöre des Gebets,
Zu dir kömmt alles Fleisch.

**Recitativ mit Begleitung.**

**Bass.**

Auch wenn du unbegreiflich bist
Und furchtbar, bleibst du, Gott, gerecht,
Die Zuflucht aller Erdbewohner
Vom Aufgang bis zum Niedergang.
Du hast, mit Allgewalt umgürtet,
Der Berg unwandelbaren Grund gelegt;
Du stillst des Meeres Brausen,
Das Toben seiner Wellen,
Wie Völker-Ungestüm;
Anstaunend deine Wunder,
Entsetzen ferne Zonen,
Geschlechter sich am Rand der Welt!

**Tenor.**

Doch sendest du auch Freuden
Zum Morgen, wie zum Abend hin!
Suchst heim das Land, es wässernd
Aus Himmelsquell, der nie versiegt;
Dass wohl bekleibt die junge Frucht,
Die Furche tränkt, die Saat sich hebt,
Im Segen das Gewächs gedeiht;
Dass selbst in Wüsten Auen grünen
Und Berge blühn in buntem Schmuck;
Dass Heerden deine Trift geniessen
Und Menschen dein Getraidethal.

**Arie.**

Das Jahr, von deinem Gut bekrönt,
Lobsingt, Allmächtiger, dir!
Das Land, von deiner Huld verschönt,
Lobsingt, Allgütiger, dir!
Von allem, was dein Arm gemacht,
Von allem, was dein Aug' bewacht,
Sey Preis und Dank dir dargebracht.

**Chor.**

Erhörer des Gebets,
Zu dir kömmt alles Fleisch!
Und alles jauchzt, und alles singt,
Herr, deiner Majestät!

## Recension.

(Fortsetzung.)

*Cours Complet d'Harmonie et de Composition d'apres une theorie etc. par Momigny.*

II. Kap. Dem musikalischen System ist der Mensch selbst durch die Organisation des Gehörs unterworfen, welches mit dem Typus der Musik in Verhältniss steht. Der musikalische Typus ist Rameau's klingendes Körper, oder die Erzeugung unterschiedener Töne mittelst einer in Schwingung und Wiederhall gesetzten Saite. So wie der Lichtstrahl die sieben Farben giebt, so giebt die Saite die sieben Töne nebst ihren Oktaven. Eine Saite vibrirt nicht blos in ihrer ganzen Länge, sondern auch in allen Theilen, die mehrere Male in dieser Länge und selbst in dem Doppelten jeder dieser Längen enthalten sind. Sie vibrirt also in ihren beiden Hälften, erst zusammen, dann besonders; in ihren zwey Dritteln auf einmal, und in jedem besonders, in ihren vier Fünfteln auf einmal und dann in zwey und zwey zusammengenommen, und in den fünfen besonders; in ihren vier Vierteln auf einmal, welches die ganze Länge ist, dann in ihren vier Vierteln zu zwey und zwey, und in ihren vier Vierteln einzeln u. s. w. Angenommen, die Saite sey das tiefste G, so giebt die ganze Saite dieses G, jede Hälfte lässt die Oktaven über diesem G hören. Die fünf Fünftel, auf einmal vibrirend, bilden nur ein einziges Ganzes, bringen den Haupt- oder Grundton hervor. Vier dieser Fünftel geben die grosse Terz des Grundtons; vereint zu zwey Fünfteln geben sie zweymal die grosse Terz über dem G, als der Oktave des Hauptons, nämlich h, h. Alles dieses ist, so wie das folgende, auf den Notentafeln im dritten Bande anschaulich gemacht. Der wahre, einzige musikalische Typus, nach der Harmonie betrachtet, ist folgender:

Wenige Musiker unterscheiden mehr, als drey oder vier dieser Töne, die Oktaven ausgenommen, unser Vf. unterschied sehr leicht fünf g, h, d, f, a, aber mit Mühe den sechsten und siebenten c, e, nicht nur, weil sie die schwächsten sind, sondern auch weil die Oktaven der erstern sie übertäuben. G nimmt der Verf. als Grund- und Stammton an, weil nicht, wie man bisher glaubte, die Tonika, sondern die Dominante alle Noten des Tons erzeugt. — Unser Tonsystem haben wir von den Griechen, die es nur im Herumtappen fanden, ehe Ptolemäus und Pythagoras die Proportion entdeckten. Ihre Tonleiter gieng nur bis zur sechsten Note unsers Systems, und fing mit der siebenten des Grundtons an: h c d e f g. Guido von Arezzo setzte das a vorweg. Ihre Musik, deren sieben Noten nur einem einzigen Tone, bey uns zwey verschiedenen Tonarten angehören, war nicht auf die Harmonie, sondern blos auf die Melodie gegründet. — IV. Kap. Die wahre Tonleiter ist G a h C d e F, erzeugt zufolge der ersten Klänge des musikalischen Systems nach der Harmonie. Bey blosser Erwägung der Töne, welche die Stammsaite (corde generatrice) erklingen lässt, ergiebt sich, dass die Harmonie uns von der Natur dargeboten wird, und die ältere Schwester der Melodie ist. Den Griechen aber waren die wahren Principien der Harmonie, wie diese selbst, unbekannt. — Die natürliche Tonleiter nach der Melodie ist: C a h c d e f. Denn die zwey Tetrachorden, aus denen sie besteht, sind regulär und symmetrisch, nämlich g a h c : : c d e f. Die Note, welche beide verbindet, ist ihnen gemein, und macht ein Ganzes aus diesen zwey Hälften, d. i. die Tonika selbst C, die sich also im

Centrum des Tonsystems befindet: g a h C d e f. Die Dominante, dem Range nach die zweyte Note des Systems, wird so die ursprüngliche oder erste. Sie ist die Stammsaite des Systems, das ganz aus der Dominante, und nicht aus der Tonika entspringt. Nach dem System des Verf. folgen nicht drey ganze Töne auf einander f g, g a, a h, welche dem Ohr vorzüglich misfallen — der Triton, den die Griechen lange vermieden, die Neuern aber unverzeihlich in ihre Tonleiter einführten, indem sie den zweyten Tetrachord an die Stelle des ersten und umgekehrt setzten:

1. 2.
G a h C : : C d e f
C d e f : : G a h C.

Der Verf. stimmt so mit Ptolemäus überein; daher er vermuthet, schon bey den Aegyptiern sey sehr früh der Wiederhall des klingenden Körpers bekannt gewesen. Aus der verschiedenen Art, die Oktave zu durchlaufen, entstanden die sieben Modi der Griechen, von denen sie besonders sechs anwandten. Indem sie die Dominante bald über, bald unter die Tonika setzten, entstanden aus diesen sechs Modis zwölf, sechs authentische, deren Quinte oben, und sechs plagale, deren Quinte unten war. Sie passen nur in ein melodisches, nicht in ein harmonisches Musiksystem. Der Vf. glaubt auch, dass sie ihre Namen umgekehrt verdienen. — IV. Kap. Von der Melodie und Harmonie überhaupt und von den Konsonanzen und Dissonanzen. Rec. übergeht das Bekannte, was d. Vf. mit Andern gemein hat, aber gut vorträgt, und hebt nur das Eigenthümliche aus. „Die Melodie ist nur Ein Hauptbestandtheil der Musik. Sie ist Alles bey dem Kirchengesang (Choral, Plain-chant,) und war Alles bey den Griechen. Jemehr ein dissonirendes Intervall eines Bestandtheils einander nähert, um so mehr dissonirt es. So werden auch Konsonanzen konsonirender.“ — V. Kap. Von den Akkorden. Die Terzen sind die Elementar- und konstitutiven Intervalle der Akkorde, nach dem Typus der Harmonie g h d f a c e. Eine Konsonanz besteht aus zwey zusammen wohlklingenden Tönen, und ein konsonirender Akkord ist aus zwey solchen Konsonanzen zusammengesetzt; er ist also nichts, als eine doppelte Konsonanz. Der dissonirende Akkord besteht aus drey Konsonanzen z. B. f d h g — Es findet sich in den Konsonanzen etwas dem Geschlecht Aehnliches; zwey grosse Terzen können keinen vollkommenen Akkord bilden, so wie auch zwey kleine nicht. Zwey kleine Terzen und eine grosse bilden auch nur ein dissonirendes Ganzes. Die Musik verwirft also die Polygamie, so fern sie einen vollkommenen Akkord geben soll, da sie nur ein dissonirendes Ganzes erzeugt. Der Nonenakkord hat nur eine einzige gerade Gestalt, weil er sich ohne Uebellaut nicht umkehren lässt, welcher aus drey sich berührenden Noten z. B. f g a entstehen würde. Die einfachen Kon- und Dissonanzen lassen sich auch nicht umkehren, weil sie sonst ihre Natur verändern. — Kap. VI. Vom Ton. Der Ton ist die Herrschaft und Ordnung unter den Noten eines Klanggeschlechts und einer Tonart. Die wahre natürliche Tonleiter G a h C d e F stellt diese Ordnung dar, indem sie die Tonika im Mittelpunkt, die Dominante und Quarte an beiden Enden zeigt. Die Tonika herrscht über alle Noten. Die Dominante hat den zweyten Rang, und ist die Stammsaite aller Töne von einem Ton in den drey Klanggeschlechtern und den zwey Tonarten. Vergebens sucht man die harmonische Generation auf die Tonika zu gründen: man wird dann in einen andern Ton oder in das chromatische Geschlecht vom vierten Tone an geworfen. —

VII. Kap. Von den musikal. Sätzen (propositions) oder den harmonischen Ka-

denzen, und gelegentlich vom Fundamentalbass. Der Fundamentalbass ist die erste Note jeden Akkords, der in der natürlichen Ordnung, nämlich der Terzen, genommen wird — Irrig führte man alle harmonischen Kadenzen auf vier zurück. Eine Kadenz oder einen musikalischen Satz bilden, heisst, einen Akkord mit einem andern verbinden. Sie hat Statt, wenn man regelmässig von einem kon- oder dissonirenden Akkorde zu einem konsonirenden fortgeht. Der erste ist das Antecedens, der zweyte das Consequens. Regelmässig von einem Akkorde zum andern fortgehen, ist das, was die Musiker Auflösen nennen, nur dass sie blos die im Antecedens dissonirende Note aufgelöst wissen wollen, da man doch davon alle mit dem Consequens in Berührung stehende Noten auflösen muss, sie mögen dissoniren oder nicht. So existirt eine wahrhafte Attraktion und Affinität unter diesen Noten. Eine nur um einen halben Ton von der, die ihr folgen muss, entfernte Note wird von ihr viel mächtiger angezogen, als wenn sie um einen Ton entfernt wäre. So wie bald der tiefe den hohen, bald der hohe Ton den tiefen anzieht, so muss die Anziehung nicht in der Schwere, sondern in der Nachbarschaft Grund haben. — Der musikal. Satz (Kadenz) kann nur aus zwey, nicht aus drey Akkorden bestehen. Da der negative Satz nur Umkehrung des affirmativen und Kunsterfindung ist, so kann er in einer natürlichen Sprache nicht Statt haben. Das Antecedens ist also das Subjekt eines musikalischen Satzes, und das Consequens ist das Attribut. So geht man von den ersten Tönen des musikalischen Typus zu den letzten, von g h d f zu c e g fort, von dem Haupttone zu den verschiedenen harmonischen Tönen dieses G, von einem Subjekt oder Substantiv zu seinen Qualitäten oder Adjektiven. — Bey dem Verbot der Oktaven bemerkt d. Vf., dass sie nur erlaubt sind, wenn alle Stimmen die nämlichen Noten in der nämlichen oder in verschiedenen Oktaven haben, da sie als Synonyme des Unisono betrachtet werden, und dass die Griechen wahrscheinlich keine andre Harmonie, als die der nämlichen Oktaven gekannt haben. Blos diese Musik nennten sie (wie d. Vf. anderwärts sagt) mit dem Namen Symphonie (?), auch nannten sie Homophonie ihre Musik zu mehreren Stimmen oder Instrumenten im Unisono; Antiphonie, wenn sie in der Oktave exekutirt ward. Oktavengänge in der Höhe und Tiefe, bey verschiednen Mittelstimmen, verstossen zugleich wider die Gesetze der Einheit und Mannigfaltigkeit. Diese Noten sind zu entfernt, um sich zu einem Ganzen zu vereinigen, und einander zu ähnlich, um Mannigfaltigkeit zu bilden. — VIII. Kap. Von den sieben Kadenzen in der Sekunde, und von den sieben in der Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime. Bemerkungen über Melodie und Harmonie, über das Wort diatonisch, über die harmonische Generation. Haben die Griechen die Harmonie und den Kontrapunkt gekannt? — Die schwingende G-Saite giebt die Töne g h d f a c e g, eine Reihe von sieben diatonischen Terzen, drey grossen und drey kleinen. Dies sind die Elemente der Harmonie und der Akkorde. Was bringt also die vibrirende G-Saite hervor? Die Oktaven der Noten g, h, d, f, a, c, e, deren vier erste g h d f, sich einschaltend zwischen a c e, die Reihe g a h c d e f bilden. Diese Reihe ist eine Folge von Sekundenintervallen, zwey grossen und zwey kleinen. Dies sind die Elemente der Melodie. Die melodische Skala, welche alle mögliche melodische Sätze darstellt, zeichnet d. Vf. so vor: g a h c d e f g a. Ein melodischer Satz ist der Fortgang einer Note zur folgenden, wenn sie einen Sinn mit ihr bildet, z. B. a h im Aufsteigen, g f im Absteigen. Durch Wiederholung jeder Note vervielfältigt man die Sätze. Es giebt sieben melodische Sätze im Aufsteigen, und sieben im Absteigen. Eine harmonische Scale ist: G, h d, f a, c e, g e, c a, f d, h g. — Ueber die har-

monische Erzeugung. Allgemein verbreitete Irrthümer sind, dass die Quinte und die Quarte von der Terz erzeugt worden, und beide vollkommene Konsonanzen wären. Mehrere zählen jedoch die Quarte zu den Dissonanzen. Einem Unbefangenen wird die Terz am meisten, die Quinte wenig vergnügen, die Quarte aber missfällig tönen. Demnach wäre die Terz mehr konsonirend, als die Quinte, und wenn die Natur konsequent ist, so muss sie die Terz unmittelbar nach der Oktave hervorbringen, weil kein Intervall nach dieser konsonirender ist. Versuche mit einer Saite des Pianoforte überzeugten den Verf., dass die Quinte und die Quarte nicht vor der Terz erzeugt werden, also auch nicht vollkommene Konsonanzen sind. Eine Konsonanz erkennt man unfehlbar daran, dass sie sich umkehren lässt, ohne aufzuhören, Konsonanz zu seyn. Von dieser Art sind blos die Oktave, die Terz und die Sexte. Die Quinte ist daher nur eine unvollkommene, eine halbe Konsonanz. Die einzige eigentlich vollkommene Konsonanz ist die Oktave, denn das Vollkommene ist Eins, und und lässt weder Zahl noch Grad zu. Es giebt aber mehrere unvollkommene Konsonanzen, die Terzen und Sexten. Die einzige halbe Konsonanz ist die Quinte, die einzige halbe Dissonanz ist die Quarte, weil sie die einzigen Vermittlerinnen sind zwischen der Konsonanz und der Dissonanz. Durch Umkehrung wird die Quinte zur Quarte, aus einer halben Konsonanz zu einer halben Dissonanz. Das Vollkommene erlaubt keine Modifikation; daher leidet die Oktave keine Erniedrigung, keine Verminderung. Die Quinte verstattet sie. Die Griechen betrachteten auch die Quinte als vollkommene Konsonanz, aber sie kannten keine Harmonie, und nahmen die Quarte also nicht als ein Ganzes auf einmal. Die erste und die letzte Saite des Tetrachords nannten sie Konsonanzen, weil diese in der Intonation unverändert blieben. Aus diesem Grunde waren die Terzen Dissonanzen, weil sie sich veränderten, bald klein, bald gross waren. — In Rücksicht der Einheit steht die Oktave oben an, dann folgt die Terz, dann die Sexte. Die Quinte hat zu viel Mannigfaltigkeit und zu wenig Einheit, die Quarte hat noch weniger Einheit, als die Quinte, und nähert sich am meisten der Dissonanz. Die kleine Septime, welche viel Einheit des Tons hat, erlangt Einheit des Akkords, wenn man ihr die Terz oder Quinte des Grundtons beyfügt. Durch diatonische Verbindung mit dem vollkommenen Dreyklang der Dominante gewinnt sie alle Einheit des Tons und Akkords, deren sie fähig ist, und unter allen Septimenakkorden ist dieser dem Ohr am angenehmsten. — IX. Kap. Von den harmonischen Kadenzen, deren Antecedens ein Septimenakkord ist, und von der Vorbereitung. Die Musik (bemerkt der Vf. unter andern) hat ihren Doppelsinn auch, den man nicht mit Widersinn, auch nicht mit der fehlerhaften Zweydeutigkeit (dem Schielenden) verwechseln darf. Bey dem rechtmässigen Doppelsinn, der bisweilen glücklich angewandt wird, sind zwey Wege auf einmal und absichtlich erleuchtet. — X. Kap. Von den Kadenzen, deren Antecedens ein Nonenakkord ist. — XI. Kap. Von den vermiedenen Kadenzen. — Jede ordentliche Kadenz erfordert zwey Akkorde, der eine führt den andern herbey. Der letztere giebt einen Ruhepunkt nach jenem. Diesen zweyten Akkord durch Einführung einer Dissonanz hindern, heisst die Ruhe stören, die Kadenz vermeiden, so dass ein drittes Glied zur Vollständigkeit nöthig wird. — XII. Kap. Von den aufgehaltenen Kadenzen, den Suspensionen. In den vermiedenen Kadenzen werden zwey Akkorde in einen zusammengezogen. Denn die Septime, die sich mit dem vollkommenen Akkord des Consequens hören lässt, sollte eigentlich erst nach ihm sich hören lassen, in jeder vermiedenen Kadenz findet also eine Anticipation Statt. In der verzögerten ist das Gegentheil; eine oder mehrere Noten des

Antecedens werden während eines Theils von der Dauer des Consequens verlängert. Sie thun bessere Wirkung, als die Antizipationen, weil sie das Verlangen vermehren und den Genuss erhöhen. — XIII. Kap. Von den vier Gattungen Kadenzen. Bisher hat man nur den harmonischen den Namen Kadenzen gegeben; die drey andern unter den Namen von Vorschlägen, durchgehenden Noten, Verzierungen (petites notes, notes de passage ou de gout) begriffen. Die melodische Kadenz ist der Uebergang einer dem Akkord fremden Note zu einer Note des Akkords selbst, oder umgekehrt, so dass also die Note der Harmonie die erste oder zweyte seyn kann. Die harmonisch-melodischen Kadenzen sind der Uebergang einer Stimme zu zwey verschiedenen Noten des nämlichen Akkords. Die rhythmischen bestehen in den Wiederholungen des nämlichen Tons. Aus der Vermischung dieser verschiednen Kadenzen bildet sich die Musik. — XIV. Kap. Allgemeine Rekapitulation des Vorhergehenden. — Aus der Notentafel (im 3ten Bande) ergiebt sich, dass die Harmonie (ihren Elementen nach) eine Folge von Terzen ist, deren drey vor der Melodie entstehen, welche erst nach dem f und durch die Oktaven das Grund G anhebt. Die Elementarmelodie ist also nichts, als die Wiederholung der vier ersten Noten der Harmonie g h d f, die sich zwischen die drey letzten a c e einschalten. — Der Vf. zählt 4176 Kadenzen, die vermiedenen und retardirten ungerechnet.

(Die Fortsetzung folgt im 4ten Stück.)

---

*Vingt-Sixième Concerto pour le Violon, composé par J. B. Viotti.* à Leipzic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Sowol der Geist, als auch die Manier, in welchen V. seine Konzerte bearbeitet, sind dem Publikum schon zur Genüge bekannt. Auch in diesem angezeigten Werke ist er beiden treu geblieben; jedoch bemerkt man in demselben, so wie überhaupt in seinen spätern Werken, einen mehr vervollkommneten Geschmack und einen Grad der Kunstvollendung, der sich von dem blos Rauschenden, und von dem, was nur durch Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten glänzen will, immer mehr entfernt, und dagegen mehr das Gediegnere, Gehaltvollere, und das, was Seele eingreift, wählt, ohne dabey weder den Allegrosätzen die angenehme und reizende Munterkeit, noch dem Instrumente das Brillante, zu entziehen.

Dieser Grad der Ausbildung eines Tonkünstlers, der sein Instrument so vollkommen in seiner Gewalt hat, wie V., und der sich, so wie Er, fast nur auf Kompositionen für sein Instrument einschränkt, kann hauptsächlich nur aus der lebhaft gefühlten Ueberzeugung von der Wahrheit hervorgehen, dass auch die glücklichste Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten, oder der höchste Grad mechanischer Kunstfertigkeit, niemals Zweck der Kunst, sondern nur ein Mittel seyn könne und solle, den höhere Anforderungen derselben Genüge zu leisten — eine längst bekannte Wahrheit, die aber noch bis jetzt nur allzu oft verkannt wird, und am meisten von Virtuosen selbst. Je grösser V.s Ruf, Ansehen, Einfluss und Verdienst, je mehr wird hoffentlich sein Beyspiel auch in diesem Betracht wirken.

Nicht allein für die zahlreichere Klasse der Konzertspieler auf der Violin, deren Kunstfertigkeit enger begrenzt ist, sondern auch für diejenigen insbesondere, die entweder das langen, geschleiften, und mit mannigfaltigen Abwechselungen vermischten Bogenstrichs noch nicht mächtig genug sind, um sich mit gutem Erfolge an den öffentlichen Vortrag der Konzerte von Rode, Kreutzer, Romberg oder Spohr zu wagen; oder die sich

auch schon zu lange in der Spielart mit kurzem und springendem Bogen eingespielt haben, als dass ihnen der zum Vortrage dieser Tonstücke nothwendige geschleifte Bogenstrich völlig gelingen könnte — wird ohne Zweifel die Bekanntmachung des angezeigten, und bey gehörigem Vortrag sehr dankbaren Konzerts eine angenehme Erscheinung seyn, weil in demselben nicht allein die auf einen Bogenstrich zusammenzuschleifenden Tonfolgen so beschaffen sind, dass sie ohne merkliche Schwierigkeit gut herausgebracht werden können, sondern auch, weil die abzustossenden und die zu schleifenden Passagen abwechseln, und dadurch eine angenehme Mannigfaltigkeit gewähren. Es lässt sich demnach mit vieler Wahrscheinlichkeit vermuthen, dass dieses Konzert in kurzem auf dem Pulte der meisten soliden Violinspieler anzutreffen seyn werde.

Es ist aus B dur gesetzt, und die Begleitung der Principalstimme bestehet, nächst den gewöhnlichen Stimmen für zwey Violinen und den Bass, aus 2 Violen, einer Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern. Um es von einem ältern Konzerte Viotti's aus eben derselben Tonart zu unterscheiden, mögen die ersten Takte desselben hier eine Stelle einnehmen:

Allegro ma un poco di molto.

Das erste Allegro hat Rec., theils wegen der durchgehends guten Haltung und des trefflichen Zusammenhanges, theils wegen der zarten, gefälligen und bedeutenden Melodie der cantabeln Sätze, und dem edlen Charakter derselben, am vorzüglichsten gefallen. Bey dem sehr gut angelegten Andante piu tosto adagio (B dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) vermisst man, so wie bey den meisten Adagiosätzen dieses Vfs, eine genugthuende Ausführung. Dieses Andante fällt in ein munteres, im $\frac{2}{4}$ Takte gesetztes, und sehr weit ausgeführtes Rondo ein, in welchem sich die auf der achten Seite der Principalstimme enthaltene und aus wechselsweis punktirten Sechzehntheilen bestehende Passage, als Konzertpassage betrachtet, besonders auszeichnet.

Dem innern Werthe dieses Tonstücks entspricht auch vollkommen die äussere Ausrichtung, mit welcher die Verlagshandlung es dem Publikum übergeben hat.

---

N a c h r i c h t e n.

---

Berlin, d. 25sten Sept. Die Schauspieler des französischen Theaters zu Warschau unter der Direktion des Hrn Alexander, gaben in dem Lokal des Privattheaters Urania drey Vorstellungen, und in jeder auch ein Vaudeville. Alles wurde mit vielem Beyfall aufgenommen, weiter ist darüber hier nichts zu sagen nöthig.

Hr Conrect. Gottermann fährt fort von Zeit zu Zeit die hier fast ganz erstorbene Kirchenmusik wenigstens dem Gedächtniss der Freunde religiöser Musik und dem Herzen gemuthvoller Zuhörer zurückzuführen. So gab er heute vor acht Tagen, bey der Einführung des Hrn Pred. Fleischer, eine schätzbare, von ihm komponirte Vokalmusik, in der die Hrn Riese und Thielemann die Soloparthien lobenswürdig sangen.

Die Kunst hat einen neuen Verlust hier erlitten. Am 15ten Sept. starb Berlins vorzüglichster Orgelspieler, Karl Kaufmann, an einem Blutsturz. Er war den 5ten Jan. 1766 geboren, und ein verständiger Theoretiker, so wie [illegible] sehr solider praktischer Künstler. Die Komposition studirte er bey

Fasch. Seine Kompositionen haben viel Eigenthümliches und Kunstreiches. Seine Bescheidenheit machte, dass man von ihm im Druck nur eine Kleinigkeit — die schönen und schweren Variationen fürs Fortepiano über ein Lieblingsstück aus dem Baume der Diana, besitzt. Aber seine Orgelkonzerte, die er selbst spielte, (vorzüglich in der Petrihauptkirche, wo er Organist war,) und mehrere Gelegenheitsmusiken, Kantaten und Lieder, werden zum Andenken bey seinen Freunden erhalten. Er war ein trefflicher Klavierspieler, worin ihn sein Vater, dem er im Amte folgte, unterrichtet hatte; auch verdankte er dem sel. Kohn sein sicheres, kräftiges und schönes Spiel auf der Violin. Bey dem zu seinem Andenken gefeyerten Trauerfeste in der Freymaurerloge zu den drey Weltkugeln am 21sten, hielt Hr. Prof. Hartung eine Vorlesung über Pythagoras und seine Verdienste um Musik — als Befinder des Monochords etc. Unter den musikalischen Partieen verdienen ein kurzes Requiem und die schöne Trauerkantate von Zumsteeg, mit vierstimmiger Instrumentalbegleitung, Auszeichnung. Der Chor ward rein und sanft gesungen, in den Solopartieen erwarben sich Dem. Koch und Hr. Ambrosch Lob.

Das Theater hat seit geraumer Zeit keine neuen musikalischen Produkte geliefert. Gestern trat Dem. Mebus die jüngere (ihre Schwestern sind Zierden unserer Bühne) vom Mannheimer Theater in d'Alayracs Wilden auf. Sie gab den Prosper mit sichtbarer Anstrengung; es fehlt ihr noch die Theatererfahrung, und ihrem Gesange, zwar nicht Lieblichkeit, aber Nachdruck und Kraft. Mit Beyfall nahm man den bekannten Wechselgesang von Prosper und Azemia (Demois. Unzelmann) Bey meinem ersten Blick etc auf. Auch Hr. Franz als Lord Akinson, Hr. Eunike als Don Alvar, und Hr. Unzelmann als Pedrillo gefielen, besonders Hrn. Eunikens Recitativ und Arie im 3ten Akt No. 11.

## Kurze Anzeige.

*Trois Duos concertants pour 2 Violons, composés p. M. Bruni.* Op. 26. Liv. 1. et 2. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 1 Fl. 40 Xr.)

Diese Duos bestehn, jedes aus zwey Sätzen. Dem ersten Allegro folgt ein leichterer Satz, Menuetto, Allegretto, Scherzando und dergl. Sie sind der Violin durchaus angemessen geschrieben und eben nicht schwer zu spielen. Ihr Charakter ist durchgängig der, der leichten, gefälligen, italienischen Instrumentalmusik. Durch fliessende Melodieen und ins Gehör fallende Passagen werden sie sich den Liebhabern empfehlen. Inzwischen muss man zu Musik dieser Art nicht zu oft zurückkehren. Denn dass hier noch viel Flaches und gar zu Gewöhnliches, besonders in den letzten Sätzen, die nicht selten in das Langweilige und Charakterlose übergehn, mit unterlaufe, ist nicht zu leugnen. Hierher rechnet Rec. auch die bequeme Methode des Komponisten, die eine Violin gewöhnlich treu wiederholen zu lassen, was die andre eben vorgetragen hat. Doch man soll es mit Werkchen, die so wenig Ansprüche machen, so genau nicht nehmen, und schon für den angenehmen Zeitvertreib, den sie in einer Erholungsstunde schenken, dankbar seyn. Die drey letzten Duetten (Liv. 2.) sind übrigens gehaltreicher, als die drey ersten. Der Stich ist deutlich. In beyden Sammlungen sind nur einige leicht zu erkennende falsche Noten.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten October. № 3. 1808.

### Recensionen.

*In questa tomba oscura, Arietta con accomp. di Pianoforte, composta in diverse maniere da molti Autori, e dedicata a S. A. il Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz etc.* Vienna, presso T. Mollo.

Die Entstehungsgeschichte dieses sonderbaren, in seiner Art wol einzigen Werks ist schon längst vor seinem Erscheinen in öffentlichen Blättern (z. B. im Journ. d. Lux. u. d. Moden) erzählt worden, und wird hier, im italienischen Vorbericht, nochmals, und zwar weitläufig genug, erzählt. Wir wollen sie nicht wiederholen, dem Freunde der Tonkunst kann genug seyn: Eine der ersten Damen Wiens hatte den Gedanken, zu einem gewissen italien. Lieblingsliedchen, das poetisch gar nicht übel und für ausdrucksvolle Musik sehr geeignet ist, eine Concurrenz von Kompositionen möglichst vieler Liebhaberinnen und Liebhaber, und fast aller jetzt beliebten Meister Deutschlands und Italiens zu veranlassen, diese Kompositionen liess sie hernach sammlen, und auf ihre Kosten stechen, um mit den Exemplaren, ausser den Theilnehmern, noch manchem andern Freunde der Kunst Geschenke zu machen.

Dass der Gedanke, eine solche Concurrenz zu veranlassen sehr glücklich sey, wird Jedermann zugeben, dass unter den hier gesammelten Kompositionen Stücke von der allerverschiedensten Ansicht und dem allerverschiedensten Gehalt vorkommen, wird Jedermann vermuthen; dass eben eine solche Nebeneinanderstellung reichlichen Stoff und starken Reiz zu mancherley interessanten Betrachtungen darbiete, wird Jedermann einsehen. Aber eben jener Umstand, dass das Werk nicht eigentlich ins Publikum gebracht, nicht verkauft, sondern gleichsam als Privat-, als Familien-Sache behandelt wird — (es müsste denn dies seit ganz kurzem abgeändert worden seyn —) eben dies legt uns die Verbindlichkeit auf, mit so viel Rücksicht, Schonung und Delikatesse zu sprechen, dass unsre Ansichten und Ueberzeugungen hie und wieder bis zum Unkenntlichen verschleyert auftreten müssten, und mithin den Lesern unnütz wären. Wir begnügen uns daher, so lange wir nicht von denen, welchen es hier zustehet, zu etwas weiter Eingreifendem veranlasst werden, mit einer genauen Anzeige des Werks selbst, und mit kurzen Bemerkungen über verschiedene seiner vorzüglicheren Theile. Wahrscheinlich spötteln dabey manche Leser über engherzige Humanität, rücksichtvolle Ergebenheit, und wie die Modeformeln des literarischen Thrasonismus weiter heissen: wir meynen aber, es sey des vorlauten, oft nutzlos tief verwundenden Geplauders über Privatangelegenheiten vor dem Publikum ohnehin jetzt nur allzuviel, und wollen weit lieber — muss Eins von beyden seyn, mit Chapeau-bas und Degen, als mit rother Mütze, Schnurrbart, und Klopfkeule aufgeführt werden, wenn auch letzteres jetzt mehr Effekt machte.

Zuerst mögen hier die Worte des in die-

se Sammlung dreyundsechzigmal komponirten Liedchens folgen:

> In questa tomba oscura
> lasciami riposar.
> Quando vivevo ingrato,
> dovevi a me pensar.
> Lascia che l'ombre ignude
> godansi pace almen,
> e non bagnar mi ceneri
> d'inutile velen.

Es ist kaum eine Ansicht dieser Verse möglich, die nicht von dem Einen oder dem Andern der Komponisten genommen und in der Musik ausgesprochen wäre. Wenn wir die beträchtliche Anzahl der, eigentlich ganz charakterlosen Stücke, wo man eine eine Musik, welcher man so ziemlich jeden Text, der eben so viele Zeilen und eben das Metrum hat, unterlegen kann — wenn wir diese, wie billig, abrechnen und stillschweigend ganz bey Seite legen: so findet sich eine Folge von Stücken, die bloss mit höchst einfacher, edler Deklamation (altdeutsch) beginnet *), sich dann allmählich, nach der Einen Seite hin, zu ernster harmonischer — (neudeutsch, könnte man sagen,) und nach der andern, zu anmuthiger melodischer, altitalienischer Weise hinwendet, und nun nach beiden sich weiter verbreitet, bis zum Dramatischen — wo denn die Komponisten jener Art entweder die Worte als eigentliche Geistesstimme behandeln, oder eine grosse tragische Scene daraus machen, die Komponisten dieser Art den letzte, nur nach ihrer Weise, mit ihnen theilen, oder die Textes-Worte über der opernmässigen Ausführung fast ganz vergessen. Endlich, so verieren sich Verschiedene — auf jenem Wege, bis zu sehr wunderlicher Künsteley, zu schwerfälliger Ueberladung, zu abenteuerlichem Schwulst; auf diesem Wege, bis zur gewöhnlichsten Opernarie, die hin und wieder sogar ziemlich den Zuschnitt alltäglicher Bravoursätze hat. Wer den Zeitgeschmack nur einigermassen kennt, der vermuthet schon, dass jener altdeutschen (wie wir sie genannt haben,) kaum einige, der neudeutschen etwas mehrere, der altitalienischen eine beträchtliche Zahl, der dramatisirenden aber bey weitem die meisten seyen, und seine Vermuthung wird ihn nicht täuschen. — Diese Klassifikation ist übrigens nur die unsrige, denn die Ordnung, oder vielmehr die Reihe, in welcher die Stücke in der Sammlung selbst befindlich sind, scheint ganz dem Zufall überlassen zu seyn. —

Was nun die Komponisten selbst betrifft, so findet man hier, ausser verschiedenen Damen von hohem Range, (welche sich nur durch einzelne Chiffern haben unterscheiden wollen, und deren Namen darum auch von uns nicht genannt werden —) mehrere Fürsten, Grafen, Baronen und andere Dilettanten; zwischen welchen nun verschiedne der berühmtesten italienischen, und fast alle deutsche Meister auftreten, die eben jetzt eines weitverbreiteten Rufs, vorzüglich im östlichen und südlichen Deutschland, geniessen. Unter den allgemein bekannten vermissten wir keinen, ausser Winter, Reichardt, und Himmel, doch spricht eine Nachschrift von einem Supplementbande, und wahrscheinlich wird dieser auch jene Namen, so wie noch manchen enthalten, der vornämlich im nördlichen Deutschland beliebt und hochgeschätzt ist.

Besonders interessant ist es nun, dass verschiedene bedeutende Männer mehr als Eine Komposition geliefert haben; in welcher Absicht wir vor allen Salieri, Stackel,

*) Seltsam ist es, und wol bemerkenswerth, dass das reinste und schönste Stück in dieser Gattung, ein Italiener, Salieri, geliefert hat. Wir lassen dies kleine Stück als Beylage zu dieser Anzeige abdrucken, und setzen noch eines dazu, das uns unter denen, die wir oben neudeutsch nannten, am vorzüglichsten gefällt. Letzteres ist vom Abt Stackel.

und Zingarelli auszuzeichnen finden, von welchen der letztere — der, wie ein echter Virtuos, wenn er einmal singt, schwerlich so bald wieder aufhören kann — nicht weniger als acht Kompositionen, in Form neuester italien. Kanzonetten, Arietten und Opernszenen, und nach ziemlich verschiedener Ansicht, Salieri aber zwey, Steckel drey, und beyde eine jede nach ganz verschiedenem Styl und Charakter, beygetragen haben. Paer hat ebenfalls zwey Kompositionen geliefert, aber beide in der Weise seiner bekannten und beliebten grössern Opernszenen, und nur durch Zufälliges verschieden. Auch einige Dilettantinnen und Dilettanten haben sich in mehr als Einer Behandlungsweise, und nicht ohne guten Erfolg, versucht. (Das angehängte Register ist übrigens nicht vollständig und genau genug verfasst.)

Den Beschluss macht (seltsam genug!) eine äusserst komische Parodie — oder, wie es vielmehr heissen sollte: Travestie; und zwar eine Travestie des Werks, seines tragischen Inhalts, und der dadurch eingeflössten Empfindungen. Es ist hier für Auge und Ohr gesorgt. Erst findet man auf einer grossen Kupferplatte eine lächerlichsteife, holländisch-französische Gartenpartie dargestellt, wo in einem Trauerhaine von Buchsbaum ausgeschnitten, ein zierliches Monument, mit Todtenurne und äusserst gravitätischen Engel-Jungen, aufgerichtet stehet, eine trauernde Gattin, im weitausgreifenden Reifrock, Federschmuck, und aller gewaltigen Parure der hochseeligen ancienne Cour, sich wohlgemessen aufs Knie niederlässt, das Thränentuch vor die Stirn hält — wahrscheinlich, um die Schminke nicht zu verwischen —; und was dem dergleichen, etwas muskulösen Spasses mehr ist. Hierauf folgt die Musik, (von Gius. Heckel,) wo das oben angeführte Gedicht als eine äusserst steife, schwerfälligtäppische Menuett, aus H moll — und zwar als blosse, viel betrillerte Melodie, mit strotzendem, beziffertem Bass — nebst zierlichem Triolen-Trio, aus E dur, behandelt und hervorgenommen wird. Wollte man nun einmal seine eigenen, von mehrern Komponisten so innig und tief ausgesprochnen Gefühle am Ende persifliren und lächerlich machen; so muss wol zugegeben werden, dass die Sache zwar feiner, aber kaum lustiger ausgeführt werden konnte. Uns that jedoch, wir wollen es nicht leugnen, der Einfall wehe, besonders beym ersten, überraschenden Anblick. —

So weit der Inhalt des Ganzen! Unsre Leser werden nun wahrscheinlich wünschen, wenigstens mit den vorzüglichern einzelnen Stücken etwas näher bekannt zu seyn: und wir erfüllen diesen Wunsch nach bester Einsicht und Sorgfalt, so weit, als die oben angegebenen Rücksichten es möglich machen. Diesen gemäss übergehen wir ganz mit Stillschweigen, wovon wir nichts Vortheilhaftes sagen könnten, mithin erstens, was geradezu gemein und schlecht, zweytens, was offenbar im Ganzen der Ansicht und Behandlungsart verfehlt ist, sollte auch manches Einzelne nicht übel gelungen seyn; und endlich drittens, was ohne allen bestimmten Charakter, nur gewöhnliches routinirtes Nachtreten auf der eben jetzt vielbefahrnen, bequemen Bahn zeigt, und was eben darum freylich wol nicht ganz ohne Liebhaber bleiben würde. Wir übergehen also diese drey Gattungen, und fragen nicht darnach, ob sie von Liebhabern oder Künstlern von Profession herrühren; bey den übrigen aber verweilen wir nur so lange, als nöthig scheint, sie etwas näher zu bezeichnen, und vornämlich ihr Gutes herauszuheben. Tadel der Liebhaber erlauben wir uns nur, wo das Gute ohne Anführung des Tadelnswerthen nicht bemerklich gemacht werden könnte. Komponisten, die ohnehin ihre Werke öffentlich aufzustellen gewohnt sind, werden hoffentlich so viel Rücksichten selbst nicht verlangen. Nach

diesen Voraussetzungen können wir unpartheyisch seyn, ohne Zudringlichkeit, und offenherzig, ohne Verletzung.

No. 1., (Contessa V. R.) einfach, leicht, sangbar, und von gutem Ausdruck. Die Form ist die, der italien. Kanzonette. Nur die Deklamation ist nicht durchgängig richtig und genau.

No. 6., (Giacomo Heckel) sehr einfach, mit Einsicht und Empfindung, nach Art der alten Romanzen geschrieben.

No. 8., (Contessa C. R.) etwas schwächlich und nicht tief eingreifend, aber zart und lieblich, als neuere italien. Ariette behandelt.

No. 9., (Anton. Salieri) einfach, leicht, doch etwas gewöhnlich, übrigens aber durch Sicherheit, Nachdruck und treue Haltung des Meisters nicht eben unwürdig. Form: ältere italien. Ariette.

No. 12., (Anton. Salieri) äusserst einfach, altdeutsch, ohne alle Verzierung oder künstliche Beymischung, herzig deklamirt, mit sehr wenigen Noten würdig begleitet — das kürzeste, und, in dieser Art, vollkommenste Stück von allen. (Es ist dasselbe, von welchem oben gesprochen worden, und welches in der Beylage abgedruckt folgt.)

No. 15., (Abb. Sterkel) nähert sich dem vorhergehenden in Einfall und Ausdruck, aber nach italien. Weise, und ist weniger eindringend, weniger bestimmt, weniger eigenthümlich.

No. 17., (Ferdin. Paer) als ausgeführte italien. Arie behandelt, und erinnert sie in den Komponisten Opern erinnernd; in dieser Gattung aber anziehend, und mit Geschmack geschrieben. Das ziemlich reich figurirte Accompagnement beschränkt dennoch die Singstimme nicht, auch ist diese so eingerichtet, dass eine gute, ausgebildete Sängerin Gelegenheit zu trefflichem Vortrag und vielem Ausdruck findet — wo dann das Stück eine schöne, nicht oberflächliche Würkung macht, ohne dass man übrigens behaupten könnte, es zeichneten sich die Gedanken oder die Arbeit ganz vorzüglich aus.

No. 16., (Ferdin. Paer) ist ebenfalls als Arie behandelt, aber weniger ins Breite und Ziehende ausgeführt; übrigens ebenfalls interessant, ebenfalls in gutem Verhältnis der Singstimme zu dem figurirten Accompagnement, im Ganzen aber weniger eigenthümlich und eindringend.

No. 22., (Anton Eberl) gleichfalls ansprechend, aber ernster und pathetischer. Das Stück ist im Ganzen nicht unwürdig aufgefasst, und einige einzelne Stellen sind von vorzüglich schöner Bedeutsamkeit: doch hätten wir von diesem wackern Komponisten mehr Eigenthümlichkeit, und mehr innern, kunstmässigen Zusammenhang erwartet.

No. 24., (Baron Nic. Krufft) auch deklamatorisch und ziemlich weit ausgeführt. Das Stück hat manches Gesuchte und nicht wenig Inkorrektes: es ist aber dennoch zu loben, denn es zeugt unverkennbar von Geist und Gefühl. Das reich und voll ausgeführte Accompagnement verlangt einen geübten und sehr diskreten Klavierspieler, hebt sich aber dann (ein vorzügliches Instrument vorausgesetzt) gut heraus und verstärkt die Wirkung des Ganzen ungemein.

No. 25., (Giovan. Liverati) was Empfindung anlangt, gut getroffen, sonst durch nichts ausgezeichnet.

No. 26., (Pietr. Terziani) erreicht ungefähr dasselbe, aber mit weit grösserm Aufwand — wol auch mit Verschwendung der Kunstmittel.

No. 28., (Abb. Sterkel) einfach, nach Art der ältern und bessern italien. Kanzonetten behandelt, und in dieser Art fliessend, gut und sehr angenehm, ohne jedoch durch Eigenthümlichkeit sich auszuzeichnen.

No. 29., (Abb. Sterkel) noch viel einfacher, sehr edel ohne Prunk, sehr rührend ohne Weichlichkeit, sehr würdig ohne Ap-

parat — ein schönes, und in seiner Art das vorzüglichste Stück von allen. (Es ist eben dasselbe, von welchem oben gesprochen worden, und welches in der Beylage abgedruckt folgt.) Dass es, um ganz seine treffliche Wirkung hervorzubringen, eines Sängers bedarf, der Gefühl und eine Stimme mitbringt, welche auch in gedämpfte Töne Würde und Ausdruck legen kann, so wie eines verständigen, diskreten Accompagnisten — das entdeckt jedermann leicht. Ueber einiges Unvollkommene in der Führung der Mittelstimmen wollen wir kein Aufheben machen.

No. 51., (Baron. Fred. Dalberg) nicht eben original, aber, in der Form grösserer, guter italien. Kanzonetten, sehr verständig und mit richtigem Gefühl geschrieben.

No. 52., (Franc. Danzi) ernsthaft, sehr ernst, pathetisch, und mit gründlicher, sorgsam ausgearbeiteter Begleitung; vielleicht etwas zu sehr gekünstelt.

No. 53., (Aloïs Förster) als breit ausgeführte Charakter-Arie (auf sieben Folio-Seiten) behandelt, und folglich seiner Sphäre wol allzuweit entrückt; in der nun einmal erwählten Weise aber mit guter Einsicht und nicht gemeiner Kraft durchgeführt. Dass den einzelnen Worten des Textes oft Gewalt geschehen ist nicht zu läugnen.

No. 35 bis 45 folgen nun die eilf Kompositionen von Nic. Zingarelli, und zwar sämmtlich mit Quartettbegleitung, auf 38 Seiten. Man findet darunter so ziemlich, aus jeder, der jetzt in Italien vorzüglich gangbaren und beliebten Gattungen etwas: von der kleinen Kavatine und Kanzonette, herauf, durchs Rondo hindurch, bis zur grossen Arie Allegro amoroso. Sie können als Beweis dienen, was den jetzigen italienischen Komponisten, es b. den talentvollen, kunsterfahrnen und berühmteren, der Text ist. In das Einzelne derselben wollen wir, aus oben angeführten Rücksichten nicht eingehen, zumal da man eben an diesen Kompositionen ein vorzügliches Wohlgefallen gefunden zu haben scheint, wie die, (ihnen allein) vorgesetzte schmeichelhafte Anmerkung beweiset. Wir finden den Hauptvorzug aller, in der leichten, fliessenden, singende gemässen, und fast überall Ausdruck anlassenden Behandlung der Singstimme; als eigentliches Kunstwerk können wir aber nur das letzte Stück auszeichnen, das zwar ebenfalls etwas monotonisch, auch um das Einzelne des Textesworte unbekümmert, aber edel und mit tiefer Schwermuth geschrieben ist. Soll dies Stück jedoch die beabsichtigte Wirkung erreichen, so verlangt es eine sehr gute, kunstmässig ausgebildete Singstimme, diese hingegen kann sich auch zeigen, und die Empfindung des Singenden ebenfalls, so leicht übrigens die Noten in das Auge fallen. Zugestanden gehört übrigens der Gedanke, jenen Text auch einmal als Ausbruch der Verzweiflung aufzufassen. (No. 40.) Es ist zu verwundern, dass nicht mehrere Komponisten auf diesen Gedanken gekommen sind, und nun die Gelegenheit benutzt haben, ein noch kräftigeres Charakterstück zu liefern, als hier von Z. geliefert worden ist.

No. 46., (Principe Vittore di Rohan) ausgeführte Arie, im Ganzen etwas gewöhnlich und auch mit Spuren von Flüchtigkeit im Einzelnen, aber mit Beweisen von Talent und Gefühl.

No. 47., (Gins. Todi) etwas verbraucht, aber guter Gesang und ruhiger Ausdruck, in Form der neueren ital. Kanzonette.

No. 48., (H. A. Hoffmann) kurzer, nachdrücklicher Gesang in deutscher Weise, sorgsam begleitet, und bey genauem Vortrag des Singenden und Spielenden von guter Wirkung.

No. 50., (Vinc. Righini) ausgeführter, lang gehaltener Gesang, in der schwierigen Mischung echt italien. Gesanges mit deutscher Kunst und Bedeutsamkeit der Begleitung. (Das Pianoforte ist keineswegs über-

laden, oder auch nur voll Figuren, und doch gleichsam als Repräsentant des vollstimmigen Orchesters behandelt.) Obnsteitig erklärt Jedermann dies für eins der schönsten Stücke der ganzen Sammlung, wenn man ihm auch keine imponirende Originalität zugestehen kann. Das Ganze ist in edlem Geschmack geschrieben, und mit sicherer Kunsterfahrung — wenigstens der Empfindung nach, durchaus fest gehalten; der Gesang schwung, und ganz, was er seyn will; die Harmonie ausgesucht, und doch ohne alle Künsteley. Ein eigenthümliches Verdienst hat dies Stück noch in den, für geübtere und gern verzierende Sängerinnen besonders (in einer zweyten Zeile) angeschriebenen reichern Figuren, die sämmtlich den trefflichen, geschmackvollen Sänger verrathen.

No. 51., (Ruccles) sehr pathetisch genommen, und ernsthaft ausgeführt, für den Gesang an sich aber weniger bedeutend, und mehr durch das vollstimmige, wohlgewählte Accompagnement anziehend. Man wird wahrscheinlich mit uns bedauern, dass der Komponist das Stück nicht entweder weiter ausführete, oder, wollte er's so kurz halten, die zuerst gewählte Begleitung gegen die Mitte des Ganzen verliess.

No. 52., (Carlo Zelter) als grosse tragische Scene, sogar mit thematischer Einleitung, angelegt, aber weniger in derselben Weise durchgeführt, und noch schwerer, lastend sich fortbewegend, als wir von diesem Komponisten erwartet hätten. Die Empfindung eines düstern Schwermuth bleibt sich jedoch ziemlich gleich. (Den Verstoss gegen die Sprache in lamentami — werden die Italiäner Hrn. Z. schwerlich vergeben.)

No. 55., (Venezel. Tomaschek) stark und edel gedacht, aber bis zum Schwülstigen in der Ausführung gefüllt und gesteigert. Sollte es also behandelt werden, dann hätte es wol auch noch länger festgehalten seyn müssen, um das rechte Verhältniss herzustellen. Schöne, charakteristische Bässe. Der Gesang ist der harmonischen Ausarbeitung zu sehr nachgestellt. Das Ganze zeugt von nicht gemeinem Talent und achtbarem Studium, aber noch nicht geschultem Geschmack. Es verlangt einen tüchtigen Accompagnisten.

No. 56., (Dionis Weber) ernst und düster, sehr einfacher Gesang, nicht gen Ausdruck anlassend; wohlgewählte, von Einsicht zeugende Harmonie; doch ohne hervortretende Eigenthümlichkeit.

No. 57, (Teodor. di Schacht) ernsthaft und gut gedacht, lang gehalten, liebenswürdiger Gesang, richtiger Ausdruck, keines der originellern, aber gewiss eins der achtbaren Stücke.

No. 59., (Enric. Eppinger) eigentlich eine ernsthafte Opernscene; als solche aber, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch gewiss in keinem Betracht verwerflich.

No. 60., (Carl Cannabich) eine ungeheure Scene, eilf Folio-Seiten lang, mit einer Introduktion, und so entsetzlich vielen Noten über und nach einander, dass man oft kaum weiss, woher Augen und Ohren genug für alle nehmen; in der Ausführung äusserst schwer und schwülstig, voll greller, erbündender Harmonieen und überkünstlichste Zusammenstellungen, dennoch aber als ein Werk, der einen (wenigstens uns) noch ganz unbekannten, tiefsinnigen und gelehrten Musiker unverkennbar charakterisirt, auszuheben.

No. 62., (Gius. Weigl) ganz kurz, als ital. Kanzonette, einfacher und anständiger Gesang, sehr leichtes Accompagnement — das Ganze für diesen Meister doch wol allzu unbedeutend.

No. 63., (Luig. v. Beethoven) sehr düster, trübe und schwermüthig. Die Begleitung ist höchst einfach, der Gesang fast bis zum monotonen Heraufzen absichtlich zurückgehalten. So ist es im ersten und dritten Theile, gegen welche der zweyte — der Mittelsatz — auch bey der nöthigen dickesten Ausführung, doch zu sehr abzustechen scheint.

Das Ganze ist dieses trefflichen Meisters nicht eben unwerth, wird aber dem Kranze seines Ruhms schwerlich ein neues Blättchen einflechten.

Jetzt macht nun die doppelte Travestirung, von welcher oben gesprochen worden, den Beschluss; hier aber stehe nur noch der Wunsch: wenn dieses, für jeden Freund der Tonkunst interessante Werk auch künftig nicht in den gewöhnlichen Musikhandel kommen, oder wenn ein Preis dafür angesetzt werden sollte, wie ihn die Zahl der Bogen, nicht die Zahl der wirklich guten Stücke angeben würde: so möge doch Hr. Mollo in Wien selbst, oder, wenn es diesem nicht convenirte, irgend ein anderer engagirter Verleger, von der verehrten Dame, welcher das Ganze seinen Ursprung verdankt, die Erlaubniss erhalten, eine Auswahl der besten dieser Kompositionen nochmals aufzulegen und in Umlauf zu bringen! Eben eine solche Zusammenstellung von vielleicht nur zehn bis zwölf Kompositionen eines und desselben Textes, alle von beträchtlichem Werth und alle selbst in der ersten Ansicht und Grundidee verschieden, müsste gewiss dem Kenner, wie dem Liebhaber, sehr anziehend, wichtig, und wol auch lehrreich seyn.

## Nachrichten.

Berlin, d. 9ten Octbr. Am 3ten ward zum Benefiz für die Mitglieder des Orchesters zum erstenmal gegeben: Uthal, heroisches Schauspiel in Einem Akt, nach d. Franz. des St. Victor bearbeitet von Herklots, mit Musik von Mehul. Das Stück gehört unter die schönsten musikal. Produkte, die wir hier seit Jahren genossen haben. Der Inhalt ist eben so anziehend, als die Musik; sie ist wirklich gross gedacht und geistreich geordnet, die Musik original, kraftvoll und durchaus passend. Vorzüglich feyerte in diesem, nach Ossian bearbeiteten Stück Mad. Schick als Malvina ihren Triumph; Deklamation, Aktion und Gesang waren gleich lobenswerth. Weniger empfahl sich ein neues Mitglied des Theaters, Hr. Blume, welcher den Uthal zwar kräftig, aber nicht schön gab; er hüte sich künftig vor Kopiren nicht löblicher Manieren, und sorge für gute Sprache und Deklamation. Die Chöre, von Männerstimmen allein trefflich ausgeführt, sind ein Haupttheil des Ganzen. Das schönste Stück war wol der Gesang der vier Barden, in den auch Malvina beym Schlusse einstimmt, no. 4., Söhne der Schlacht etc., mit schöner Harfenbegleitung.

Darauf folgte auch zum erstenmal: Die Liebe im Kloster, komisches Singspiel in zwey Akten, nach dem Franz. der Visitandines, neu bearbeitet von Herklots, mit Musik von Devienne. Das Sujet ist eine sehr verbrauchte Intrigue, aber die Musik hat von dem verstorbenen berühmten Flötenkomponisten manche gefällige Partieen erhalten, und ward meistens brav exekutirt. Lob verdienen im ersten Akt: Belbeure (Hr. Stich) Arie, no. 4., Bey Blonden wie bey Schlanken etc., Euphemiens (Dem. Schick) Arie, No. 5., In des Klosters heilge Mauern etc, und im zweyten Aufzuge: Euphemiens Arie, No. 8., O du den zu vergessen etc. mit schöner Hornbegleitung (von Hr. Lehmann brav geblasen) und der Rundgesang, no. 13., Im Kloster darf ich zwar nicht bleiben etc.

Leipzig. Diese an allem, selbst an Hoffnungen, arme Messe, war doch reich — überreich, an Musik. Nicht nur, dass die grössern oder kleinern Versammlungen aus der Fremde herbeygeschwärmter Pfeifler, die alles Mögliche versuchten, ihre Noth mit unsern Ohren zu theilen, vielleicht nur an zahl-

sich und so erwerbslustig waren; wir fanden hin und wieder an öffentlichen Orten noch so gute Musik, dass man es den Musikern bald anhören musste, wenn man es ihnen nicht schon angesehen hätte — sie seyen nichts weniger gewohnt, als solch ein Leben und Erwerben.

Aber auch an, für die Kunst bedeutender Musik hörten wir nicht Weniges in diesen Wochen. Von den drey ersten der gewöhnlichen wöchentlichen Winterkonzerte wird, wie es hier immer geschehen ist, zu Ende des ersten Vierteljahrs gesprochen werden. Den Liebhabern vorzüglicher neuer Musik mögen hier nur vorläufig aus den aufgeführten Stücken folgende drey empfohlen seyn: Eine treffliche Sinfonie von Andr. Romberg, (No. 2. D dur) die eben so kunstreich als eingreifend geschrieben, und vornämlich von einer Sauberkeit und Vollendung in der Ausarbeitung ist, wie deren nicht eben viele existiren; Beethovens letzte grosse Ouverture zum Coriolan von Collin, (aus C moll) voll innern, kräftigen Lebens, origineller harmonischer Combinationen und Wendungen, und von wahrhaft tragischer Wirkung, (aber schwer, gut auszuführen,) und das, besonders im ersten und letzten Satz, so geistreiche Quartett aus F moll (Pianoforte, Violin, Viole u. Vcell) vom Prinzen Louis Ferdinand von Preussen, das in Eigenthümlichkeit der Behandlung, in — gleichsam unter sich brennendem Feuer der Phantasie, und tiefem, schwermüthigen Gefühl, neben die Werke der grössten Künstler in dieser Gattung gestellet werden muss.

Von fremden Künstlern gaben besonders Konzerte. Herr Delamare, Lehrer des Violoncells am Pariser Conservatoire, (der auch die Violoncellschule jenes berühmten Instituts ausgearbeitet hat,) und Herr B. A. Weber, königl. Kapellm. und Musikdirekt. am Nationaltheater in Berlin.

Hr. Delamare zeigte sich uns als einen gewiss sehr achtungswürdigen Virtuosen. Besitzt er auch nicht Rombergs Fertigkeit — wenigstens nicht seine Präcision, Nettigkeit und Mannigfaltigkeit in der Fertigkeit; so wie ihm auch unverkennbar dieses Meisters Anmuth und Zierlichkeit bis ins kleinste Detail des Vorzutragenden abgehet: so zeigt er doch einen trefflichen, besonders sehr starken und eindringenden Ton, viel Feuer und Leben im Allegro, und einen recht vorzüglichen, wirklich das Herz ergreifenden Gesang im Adagio, das er sehr einfach und edel vorzutragen pflegt. Im Letzten scheint Rode sein Muster zu seyn — vielleicht auch in seinen Kompositionen, welche von Geist zeugen und nicht wenig interessiren, ob sie gleich nicht genug gearbeitet und zuweilen bizarr genug sind. Wenn sich so an Hrn. Delam. mehrere sehr bedeutende Vorzüge der neuesten französischen Schule zeigen, so treten auch verschiedene Nachtheile und Schwächen derselben nicht wenig an ihm hervor. Dahin gehört das fast durchgängige Uebertreiben, in allem, was man macht, und wie man's macht; das fast unausgesetzte Streben, nur durch Extreme und in Extremen zu interessiren — äusserst langsame oder äusserst schnelle Tempos, fast immer Fortissimo oder Pianissimo, selbst in Passagen und unmittelbar neben einander, immerwährendes Verrücken der Bewegung und scharfes Nüanciren jeder Kleinigkeit — in der Komposition, das unmotivirte, ja unmittelbare Nebeneinanderstellen sehr tauber, düstrer Ideen neben tanzmässige Melodieen, u. dgl. m.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey die Beylage No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

## No. I.

### Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

von

**Antonio Salieri.**

Un poco lento.

Voce.

Pianoforte. con Sordino.

pp

In que-sta tomba os-cu-ra la - sciami ri-po-sar.

Quando vi-ve-vi in-grata, do - vevi a me pen-sar. Lascia che l'ombre ig-nu-de go - dansi pace al-

men, e non bagnar mio ce-ne-ri d'in - u - ti - le ve - len.

1

**Andante moderato.** — *Sterkel.*

*Voce.*

*Pianoforte.*

In que-sta tem-du-cu-ta-ra lassami ri-po-sar. — Quando vi-ve-ro in-gra-ta, do-ve-ri-a me pen-sar. Lascia che l'ombra gra-do-lasi pa-ce al-mon, e non ba-gnar mio co-no-re d'in-u-ti-le sa-lon, e non ba-gnar mio co-no-re d'in-u-ti-le ve-len.

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten October. N°. 4. 1808.


## Recensionen.

(Fortsetzung aus dem 3ten Stück.)

*Cours Complet d'Harmonie et de Composition d'après une théorie etc. par Momigny.*

XV. Kap. Von der Komposition überhaupt und den zu ihr erforderlichen Vorkenntnissen. Der Vf. giebt sogar die Schlüssel, Zeichen, Instrumente, Taktarten an. Ein grosser Mangel unserer Notenschrift (bemerkt er beyläufig) ist eine Art Interpunktion, welche den Sinn, die Dauer und den Zusammenhang der einzelnen Sätze bezeichnete; nur unvollständig haben manche Komponisten diesem Mangel abzuhelfen vermocht. — Die musikalische Grammatik lehrt, die Ideen einander unterzuordnen, und daraus Sätze oder Kadenzen zu bilden. Eine einzelne Note, ein einzelner Akkord gleicht einer Idee. (?) Zwey von einander abhängende und einen Sinn gebende Noten, machen einen Gedanken. Die musikalische Logik lehrt die Gedanken, die Kadenzen, nach dem gesunden Gefühl und richtigen Verstande ordnen. Die musikalische Rhetorik lehrt sie zum grössten Eindruck auf Geist und Herz einrichten. — Der Vf. vergleicht Musik mit Poesie in Absicht auf Verse. Der harmonische Satz besteht aus zwey Akkorden; ein Hemistich (Halbvers) besteht aus zwey oder mehrern musikalischen Sätzen; zwey Hemistiche bilden einen Vers; zwey bis vier mal bisweilen noch mehr Verse bilden eine musikalische Periode; mehrere Perioden bilden ein Stück. — XVI. Kap. Von der Komposition zu zwey Stimmen, und vorläufig von den drey Bewegungen. Der Vf. analysirt hier die Regeln von Fux über die Bewegung der Stimmen und zeigt die darin liegenden Fehler. Dann spricht er noch von der Vorbereitung. XVII. Kap. Fortsetzung über den zweystimmigen Satz, Note für Note, ohne oder mit Synkope. — Vom wahren Duo entfernt man Alles, was mehr, als zwey Stimmen verlangt. Es ist nicht leicht, ein gutes Solo oder Duo zu machen. — Den alten Kirchengesang bey dem ersten Unterricht anzuwenden, um darüber oder darunter zu komponiren, billigt er nicht. Denn es ist eine blos melodische Musik, bey welcher auf die Gesetze der Harmonie nicht gesehen, und welche in Prosa und ohne Takt verfertigt ist. Dennoch sagt er, giebt es in dieser ursprünglichen und heiligen Musik Werke von ernster religiöser Majestät und erhabener Einfalt, womit sich nichts anders vergleichen lässt. — Mit einem Mollton (z. B. D moll, dem ersten Kirchenton, wie Fux) anfangen, ist auch unrecht und wider die Natur, am besten beginnt man mit C dur, nach der allgemeinen Uebereinkunft der Musiker, nach welcher sich auch, bis auf wenige Ausnahmen, alle Instrumentenmacher gerichtet haben. „Die meiste Musik (bemerkt der Vf. sehr richtig) ist einfach und frey, weil dies die natürlichste und leichteste Setzart ist. Die ersten Komponisten verstanden sich auf keine andre, weil sie die andern Gattungen nicht studirt hatten. Viele kennen weder Harmonie noch Kontrapunkt, und arbeiten durchaus blos nach dem Gehör, wie gewisse Schriftsteller, die

weder Grammatik noch Rhetorik wissen. Einige kennen die Akkorde, und glauben die Komposition zu verstehen. Manche versuchten, wenigstens vorgeblich, die Wissenschaft, die sie nicht haben zu erlernen, und machen wenig aus dem Natürlichen und Gefühlvollen, woran es ihnen selbst mangelt, und finden nichts gut, als was berechnet ist; sie wissen nicht, dass man ohne dies köstliche Natürliche, ohne das Gefühlvolle, fast nie den Weg zum Herzen, ja nicht einmal zum Geiste findet. Die Wissenschaft darf das Genie nicht ersticken aber sie soll es unterstützen, es leiten. Das Genie kann ohne die Wissenschaft erhabene Ausbrüche haben, allein ihr Feuer gleicht dem Strohfeuer, es dauert nur einen Augenblick. Die feurigste Imagination unterliegt mitten im Lauf, wenn sie nicht durch das Wissen geführt wird; ja, ich wage mit Zuversicht die Behauptung, es giebt keine vollkommnere Werke ohne die glückliche Vereinigung zwischen Genie und Wissenschaft.“ Vom XVIII bis zum XXI. Kap. handelt der Vf. von der Komposition zu zwey Stimmen und zwey Noten für eine und gegen eine, und zu drey bis acht Noten gegen eine Note. XXII. Kap. Vom chromatischen Klanggeschlecht. Die sieben Hauptfarben vergleicht der Vf. folgendermassen mit dem diatonischen System:

| Roth, | Orange, | Gelb, | Grün, | Blau, | Purpur, | Violett. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| g, | h, | d, | f, | a, | c, | e. |

Die chromatischen Töne sind gleichsam Nüancen der sieben Haupttöne. XXIII. Kap. Vom Molltone. Diese Tonart ist theils diatonisch, theils chromatisch. Die Molltonleiter besteht aus fünf diatonischen und zwey chromatischen Noten, z. B. in C sind die diatonischen h c d f g, die beyden chromatischen sind es und as, woraus die Reihe entsteht h c d es f g as. Was die Vorzeichnung von ♯ und h betrifft, so sollte man andre, als die gewöhnliche Einrichtung Statt finden; in C moll z. B. sollten es und as angezeigt werden, ohne das h, welches ursprünglich hier h ist. Rousseau irrt, wenn er behauptet, die Molltonart sey nicht durch die Natur gegeben, sondern nur durch Analogie gefunden: ein Irrthum, der darauf ruht, dass die Stammseite keine andern harmonischen Töne, als die reine Quinte und die grosse Terz angebe, wovon das Gegentheil durch das Monochord, das Pianoforte, den Bass, die Violine u. s. w. und durch Jamarre, Feytau und dieses Werk bewiesen ist. Auch Tartini's System berücksichtigt der Vf., und widerlegt dessen Irrthum. — XXIV. Kap. Von den diatonischen Akkorden in C moll und ihren chromatischen Modifikationen. XXV. Kap. Von den Ziffern und der Umkehrung der Akkorde. XXVI. Kap. Von den über jeder Note jeder Tonleiter (der diatonischen und der chromatischen) anwendbaren Akkorden. „Das chromatische Geschlecht, das Haydn u. a. Genies so lange her benutzten, ist noch gar nicht erschöpft.“ „Was mich (sagt der Vf.) in den Werken der ersten Komponisten in Erstaunen setzt, sind nicht die harmonischen Kombinationen, sondern die weise Ausarbeitung dieser Akkorde, die Wahl und der Ueberfluss der Figuren, die Tiefe des Kontrapunkts, die Reinheit und Anmuth des Styls, die glückliche Vertheilung der Lichter und der Schatten, die Gradation der Effekte, und endlich die überraschendste Mannigfaltigkeit, die bey allen diesen herrlichen Eigenschaften, ohne Eintrag der Einheit erhalten ist.“ — Die Harmonie bietet über jede Note der Tonleiter 41 verschiedene Akkorde dar. Die ganze Wissenschaft der Akkorde lässt sich zurückführen auf 6 Kombinationen von zwey Terzen, und auf sieben Kombinationen von drey Terzen. XXVII. Kap. Von den Imitationen. XXVIII. Kap. Von der Art, einen Kontrapunkt zu bilden. Hier analysirt der Vf. in einem Dialog das Thema eines Haydnschen Quatuors (mit Bezug auf die Notentafel im 5ten Bande, welches überhaupt alles in Beyspielen anschaulich macht,) nach

der Analogie von Versen, in Rücksicht der rhythmischen Eintheilung des Styls und der musikalischen Nachahmung. Auf ähnliche Art zergliedert er die ersten 8 Takte eines Allegro von Handel. — Jede Kadenz, die aus drey Gliedern zu bestehen scheint, ist eigentlich eine doppelte, in welcher eine Note unterdrückt ist, wie fast immer im Tripeltakt. Durch die Art, wie die Noten unter einander kadenziren, wird eigentlich die Art des Taktes bestimmt; sonst wäre er nur fürs Auge, nicht für's Ohr. — Hierauf die Analyse der zehn ersten Takte einer Fuge von Handel, der ersten musikalischen Verse eines Andante von Haydn aus einem Quatuor, und das Thema eines Allegro von K. Ph. E. Bach. — XXIX. Kap. Vom zweystimmigen Kanon, oder vom Duo als Echo. Als Beyspiel betrachtet der Vf. Clementi's schönen Kanon Op. 42, und einen Kanon in D moll aus einem Quatuor von Haydn. XXX. Kap. Von der freyen und der gebundenen Komposition zu vier Stimmen. Scharfsinnig kritisirt Hr. v. M. hier Rousseaus Aeusserungen über das Trio (Dictionnaire de Musique,) und giebt folgende Regel für dasselbe: man richte die Stimmen so ein, dass bey jedem Consequens der Kadenz sie die drey Noten eines vollkommenen Akkordes in gerader oder umgekehrter Ordnung darstellen, damit man nicht nöthig habe, einen Augenblick eine derselben zu suspendiren. Hierbey die Analyse eines Quatuors von Mozart in D moll, nach seiner technischen Organisation und nach seinem ästhetischen Charakter. Der Vf. hat dem Quatuor einen Text untergelegt, wie er seinem pathetischen Gange zu entsprechen scheint (Dido's Ausbrüche über die Entfernung des Aeneas.) Nachdem zugleich über die Fortschreitung des Fundamentalbasses Rousseau's sechs Regeln (Dict. d. M.) geprüft worden sind, äussert sich der Vf. über die Erfordernisse der Kunst, Musik in Verse zu übersetzen oder dieselbe passend unterzulegen, und umgekehrt, Versen eine musikalische Komposition zu geben. „Die glücklichsten Gesangskomponisten waren nicht immer die grössten Musiker, so wie die Mahler, die im Treffen glücklich sind, nicht immer als die grössten Künstler glänzen. Aehnlichkeit ist zwar in der Musik, wie in der Mahlerey, die erste Wahrheit, die man suchen muss; aber die Wahrheit des Gesanges reicht zum guten Werk noch nicht hin. Genauigkeit der Zeichnung, Wahrheit des Kolorits muss hinzukommen; die Wahrheit der Zeichnung in der Musik besteht in der Reinheit der Melodie, der Harmonie und des Kontrapunkts, die Wahrheit des Kolorits in der (treffenden) Wahl der Akkorde und musikalischen Figuren. In Rücksicht der Zeichnung ist es genug, wenn die Akkorde, figurirt oder nicht, regelmässig in allen ihren Stimmen fortgehen. Im Kolorit müssen sie auch wahr und vom grössten möglichen Effekt seyn. Aber gewöhnlich begnügt man sich nur, einen recht starken Lärm zu machen."

(Der Beschluss folgt.)

---

*Sonate pour le Pianoforte, comp. et déd. à Son Exc. Mr. le General de Division Andreossy* — — *par W. A. Mozart, fils.* Oeuvr. 10. à Offenbach, chez André. (Pr. 2 Fl. 15 Xr.)

Der Sohn eines sehr verdienten und sehr berühmten Mannes trägt gewöhnlich, besonders wenn er dasselbe Fach der Thätigkeit erwählt hat, schwer an den Verdiensten und dem Ruhme seines Vaters. Es ist fast unmöglich, dass man nicht früher öffentlich auf ihn aufmerksam wäre, als er öffentliche Aufmerksamkeit verdient, und wol auch wünscht; es ist fast unmöglich, dass man nicht höhere Erwartungen von ihm, und strengere Forderungen an ihn hegte, als man hegen würde, wenn er nicht eben der Sohn solch eines Vaters wäre; ja viele erwarten sogar, dass er eben auf dieselbe Weise sich auszeichnen, wo nicht gar da fortfahren solle, wo jener stehen ge-

blieben ist. Zum Theil mag es wol daher kommen, dass man sich bey Betrachtung solcher Söhne und ihrer Bestrebungen fast immer getäuscht gefunden, und deshalb den Satz, als allgemeine Erfahrung, aufgestellt hat: Grosse Väter, kleine Söhne —; aber nur zum Theil: die Geschichte aller Zeiten hat den Satz bestätigt, und nur wenig Ausnahmen, eben als Ausnahmen, aufgestellt.

Des grossen Mozarts Sohn mag wol auch an jener Last tragen, und, man muss gestehen, bis jetzt hat er noch nichts bekannt gemacht, was ihn als Ausnahme von jener Regel darstellete. Rec., der ihm mit Aufmerksamkeit schon seit da an gefolgt ist, wo der verstorbene Baron v. Swieten in Wien sich seiner Bildung zum Künstler — wir wollen nicht entscheiden, ob auf dem besten Wege — annahm, aber absichtlich ist er, der Rec., mit dem, was er bemerkte, bisher nie laut geworden, um nicht an jenem Verfahren der Menge, das ja doch eine Ungerechtigkeit bleibt, theilzunehmen; er hat sogar, so weit er's vermochte, zu verhindern gesucht, dass, was bisher von Kompositionen des jüngern Mozart bekannt worden, nur als Vorarbeiten, als erste Versuche, betrachtet, und, wenn man ihnen auch dann nichts Empfehlendes glaubte nachsagen zu können, lieber mit Stillschweigen übergangen würden. Eben dadurch hält er sich aber auch für verpflichtet, da ihm die Anzeige dieses neuen — des zehnten Werks dieses jungen Mannes aufgetragen wird, endlich offenherzig zu gestehen, dass die Liebhaber der Tonkunst ihre Erwartungen von Hrn. Mozart beträchtlich herabstimmen müssen, wenn sie sich nicht getäuscht sehen und ihn dann wol auch gar zu tief herabsetzen wollen; oder dass er selbst es bald mit dem Studium seiner Kunst sehr ernst nehmen, viel Beharrlichkeit anwenden und weit Bedeutenderes liefern müsse, damit dem allgemeinen Vorurtheil wenigstens ein günstiges Urtheil entgegengestellt werden könne.

Die hier genannte Sonate macht wol einige Ansprüche, der erste, der dritte und der vierte Satz sind sehr lang gehalten, alle vier wollen bedeutend, wollen hie und wieder sogar gearbeitet seyn: das Ganze bleibt aber doch schwach, den Ideen, wie der Ausführung nach, und beydes wieder in jeder Beziehung, in welcher es genommen werden kann — nehm nicht etwa nur, wie junge Komponisten so gern verwenden, in Ansehung des grammatischen und mechanischen Theils der Kunst. Es ist aber freylich auch in diesem Betracht manches etwas gebliebenen, wobey Mozart der Vater, selbst schon in jüngern Jahren, gar arg mit dem Fusse gestampft haben würde. Zu übersehen ist jedoch so wenig als zu verschweigen, dass, wenn verschiedene der hier gegebenen Melodieen zwar ziemlich durch einander geworfen, wenigstens ohne wahren, innern Zusammenhang aufgestellet werden; sie doch an sich selbst angenehm und nicht eben verbraucht, nicht alltäglich sind; und wenn eben dies das Einzige ist, was Rec. an dieser Sonate mit Ueberzeugung rühmen kann, so ist es doch auch etwas, das wirklich musikalisches Talent verräth, und, wenn der Besitzer will, ernstlich will, auf den echten Wegen will, ihn zu etwas Auszeichnenswerthem führen wird. Dieses sein Talent, so weit es sich aus den bisher bekannt gemachten Kompositionen beurtheilen lässt, wird ihn aber wol mehr Glück in den Gattungen finden lassen, wo es zunächst auf anmuthige, schmeichelnde Melodieen ankömmt, was denn, wie sich das von selbst versteht, über der Vorliebe der Deutschen für Ernst, Stärke und Pathos, keineswegs zurückzusetzen oder auch nur gering zu achten ist: nur aber muss es, eben in seiner Beschränktheit, auch desto mehr Vollendung erhalten, muss desto reiner hingestellt, desto sauberer ausgearbeitet seyn — wozu denn bey dem Autor keine Routine, keine Ohr- und Schreibfertigkeit hinreicht, sondern ein weit gründlicheres Studium erfordert wird,

als er das Ansehn hat, und auch das Ansehn haben will. Hr. Mozart hat zu ernstem Studium Aufmunterung und auch Gelegenheit genug in Wien; möge dies, und möge auch der ruhmbekannte Name seines Vaters ihn anhaltend reizen, jene Aufmunterungen zu rechtfertigen und diese Gelegenheiten zu benutzen! Rec. hat auch das Seinige nach Vermögen zu dieser Anreizung beyzutragen, auf Veranlassung der genannten Komposition, nicht unterlassen wollen, wenn er auch dadurch dem jungen Manne, der an schmeichelhaftes Entgegenkommen wol ein wenig gewöhnt seyn mag, ziemlich wehe damit thun sollte. Es mag freylich angenehm seyn, frühzeitig allzunachsichtige Gönner und Freunde zu finden; aber es ist mehr als angenehm, es ist wichtig und heilsam, auch offenherzige zu besitzen, die die Wahrheit gerade aus, nur ohne Bitterkeit, gestehen. Jene — abgerechnet, dass sie nur allzuleicht auf Abwege aller Art führen — verlassen den jungen Künstler ganz gewiss, wenn ihn die Jugend verlässt, diese aber nehmen ihn dann (wenn er sich dessen würdig gemacht hat,) desto theilnehmender auf und bleiben ihm getreu. Ein Gleiches ist es mit dem Ruf; unter Hrn. Mozarts Verhältnissen kömmt dieser vieldeutige Gott dem jungen Künstler entgegen; thut dieser aber nicht viel, ihn zu fesseln, so verlässt er ihn nur allzubald, und ist er dann einmal entflohn, so bringen ihn selbst später errungene Verdienste nur schwer, und oft gar nicht zurück. Dass aber der Rec. bey obigem Tadel die Wahrheit gesagt habe, wird jeder Musikverständige, der sich mit dem Werkchen bekannt machen will, bestätigen; und Rec. verspricht auch Hrn. Moz., wenn er sich anders nicht davon überzeugen kann, es ausführlich zu beweisen, sobald er ihn auffodert: nur hier wird man, da das Werkchen an sich nicht von Belang ist, dem Wunsche der Redaktion, den Raum möglichst zu schonen, nachgeben müssen. Es soll Rec. herzlich freuen, wenn Hr. Mozart ihm durch wirklich vorzügliche Produkte, wenn auch nicht glänzender, imponirender Art, Gelegenheit giebt, sein Lob ohne Einschränkung zu verkündigen; er selbst wird auch auf alles, was von Hrn. Moz. in der Folge erscheint, achtsam genug seyn, damit ihm eine solche Gelegenheit nicht entgehe.

---

## Nachrichten.

---

**Leipzig.** (Beschluss) Das Konzert des Hrn. Kapellm. Weber aus Berlin war eines der merkwürdigsten und befriedigendsten unter allen, die wir seit mehrern Jahren gehört haben, und zwar war es dies, man mochte auf die Wahl und den Werth der aufgeführten Werke, oder auf die Ausführung derselben sehen — weshalb es auch jeden Freund der Tonkunst noch besonders erfreuen musste, ein so äusserst zahlreiches Auditorium, und dies, bey grösster Aufmerksamkeit, so froh begeistert zu sehn. Wir wollen den Inhalt dieses ersten Konzerts angeben, und da eine ausführliche Beurtheilung der Werke, wäre sie auch nach dem ersten Anhören verschiedener möglich, doch für solch einen Bericht zu weit führen musste, uns mit wenigen Bemerkungen darüber, so wie über die aufgetretenen fremden Künstler, begnügen.

Hrn. Webers Ouvertüre zu Collins Regulus machte den Anfang, und eignete sich durch das Feyerliche und Grosse in ihrem Charakter, so wie durch die ungemeine Kraft und Fülle in ihrer Ausführung, ganz vorzüglich dazu. Die Vorzüge eines hinreissenden, doch aber wol gar zu selten geheimnissvollen Feuers, und eines echttheatralischen Effekts theilt sie mit mehrern Werken W's aus dieser Gattung; auch mit den hier noch aufzuführenden. Diesen theatral. Effekt aber

sucht Hr. W., wie uns scheint, vornämlich durch Aufstellung sehr starker Massen, und durch Stetigkeit in den Grundzügen bey gesuchter Mannigfaltigkeit in den Wendungen und Motiven, zu erreichen; und wer würde ihm da nicht vollkommen Recht geben, besonders wenn von Musik zu romantischen Werken die Rede ist? Unter das, was die Ouverture zum Regulus noch besonders auszeichnet, gehören mancherley ganz eigenthümliche Combinationen der Instrumente. Es ist noch kaum von einigen Komponisten mit so viel Geist, Erfahrung und Glück versucht worden, was am rechten Orte z. B. die Zusammenstellung mehrerer, einander fremder Waldhörner, was zuweilen ein einzelner durchschneidender fremder Trompetenton u. dgl. m., für eine grosse und mächtige Wirkung hervorbringen können. Ein lebhafter Beyfall konnte den Komponisten von der Empfänglichkeit des Auditoriums überzeugen, und die Wirkung musste noch mächtiger gewesen seyn, wenn es Hrn. W. möglich gewesen wäre, dem so sehr starken Chor der Blasinstrumente ein so starkes der Saiteninstrumente entgegenzusetzen, als ihm in Berlin untergeben ist.

Hierauf folgte Righini's ausdrucksvolle und rühmlich bekannte Scene: Ah caro sposo — von Dem. Schicht kunstfertig und angenehm vorgetragen; sodann das durch heitere Phantasie, anmuthige und doch gründliche Bearbeitung, auch treffliche Benutzung der Vortheile des Instruments so beliebte Duett von Eberl für zwey Pianoforte, (kurze Einleitung, Marsch und Variationen) welches unsere Mad. Müller und Hr. Meyer-Beer aus Berlin ungemein schön ausführten. (Vom Spiel des Letztern werden wir in der Folge etwas weiter sprechen.) Nun trug Hr. Dotzauer, mit allen den Vorzügen seines Spiels, die wir schon zu andrer Zeit näher bestimmt haben, B. Rombergs meisterhaftes Violoncellkonzert aus E moll vor; und der Marsch mit angeschlossener Schlachtsinfonie zu Wallensteins Tod, von Weber komponirt, endigte den ersten Theil.

Diese letzte Komposition ist zwar schon auf mehrern Theatern bekannt und ihres Werths wegen als feststehend eingeführt: es sey uns aber doch erlaubt, wenigstens folgende Bemerkung über die nähere Bestimmung derselben beyzubringen, da wir selbst haben bemerken können, dass die Theater wenig auf diese ihre nähere Bestimmung eingehen. So oft wir nämlich Schillers unsterbliches Wallenstein lasen oder aufführen sahen, gab uns allemal die plötzliche Verlegung des vierten Akts (in W.s Tod) nach Eger — nicht etwa aus pedantischer Anhänglichkeit an die aristotelisch-französische Einheit des Orts, sondern wegen der zu schwachen Motivirung dieses Rucks, und vornämlich bey der sonst in allem so gleichen Haltung und unverrückten Stetigkeit des Werks selbst, einigen Anstoss. Dies scheint nun der einsichtsvollen Berliner Theaterdirektion eben so gegangen zu seyn, und sie, auf eine Vermittlung der beyden scharf getrennten Theile zu denken, bewogen zu haben. Hierzu soll nun diese Musik dienen. Der gar nicht künstliche, sondern populaire, aber militairisch glänzende Marsch unterstützt Maxens Abgang herrlich, und zieht sich, nach der sehr glücklichen Anlage des Ganzen, theilweise immerfort hin durch die wilde, stürmische, und am Ende wunderbar zusammensinkende Sinfonie, die den Zwischenakt bildet, und das Schicksal des Helden und seiner treuen Pappenheimer ahnen lässt. An dieses Absterben schliesst sich nun die Ruhe, womit der vierte Akt beginnt, sehr gut an, und die in der Empfindung zurückbleibende schauerliche Ahnung giebt verschiedenem, was da vorgehet und gesprochen wird, noch eine besondere Bedeutung und Kraft. Aber dazu ist nöthig, dass man die Musik nicht nur, wie sie dastehet, abspielt, sonst bedarf sie eines Kommentars,

und dann trüge doch nur die Reflexion erst die nähern Beziehungen herbey; es muss die Einrichtung getroffen werden, dass diese Beziehungen vom Theater selbst wenigstens angedeutet — der Marsch muss auf demselben hinter dem gefallenen Vorhange wiederholt, es muss eben daselbst Schlachtgetümmel vernommen werden etc. Denn aber müssten wir uns sehr irren, oder der Effekt muss gross und herrlich seyn. Schon hier im Konzerte, wo Hr. W. selbst einige kurze Nachweisungen auf den gewöhnlichen Zetteln gegeben hatte, zeigte sich dies, das Stück wurde, da man seine besondere Bestimmung nun wenigstens errieth, mit lebhaftem Enthusiasmus aufgenommen.

Den zweyten Theil eröffnete Hrn. Webers bekannte Ouverture zum Tell, über welche schon öfters in diesen Blättern gesprochen worden ist, und die durch einen neuen, sehr wohl überlegten Schluss, den der Komponist für das Konzert angefügt hatte, noch beträchtlich gewann. Hierauf folgten Variationen f. d. Pianoforte über den Weberschen Marsch aus Werners Weihe der Kraft, komponirt und gespielt von Hrn Meyer-Beer aus Berlin.

Der Marsch selbst ist altdeutsch, einfach, kräftig und unverziert — ganz, wie er für jenes Drama seyn musste. Hr. Meyer-Beer, noch in frühen Jünglingsjahren, und in Verhältnissen aufgewachsen, wo äusserst Wenige es mit Wissenschaft und Kunst ernstlich zu nehmen pflegen, gewährt dem wohlgesinnten Beobachter einen sehr erfreulichen Anblick. Sein gesundes Urtheil, seine mannigfaltigen Talente und Kenntnisse, sein bescheidenes, entsprechendes, einnehmendes Wesen, würden ihm schon überall Freunde gewinnen, wenn er sich auch noch nicht durch eigene vorzügliche Produktionen von irgend einer Art hervorthäte; dies geschiehet aber, und er zeigte durch die angeführte Komposition und deren Vortrag, dass er ein so entschiedenes Talent für dichtende und ausübende Tonkunst, und in beyden auch schon eine solche Ausbildung besitze, wie sie in keinen Lebensjahren gemein, in so frühen aber sehr selten sind. Bedeutsamkeit, Klarheit, Anmuth, und hin und wieder geistreiche Eigenthümlichkeit zeichneten seine Komposition, und zeichneten in noch höherm Grade auch sein Spiel aus. Alles, was er macht, ist richtig, sauber, belebt, angenehm, alles auch an seinem Platze; und so zeigt er zugleich, dass ihm auch jene, durch keinen Fleiss zu erzwingende, schöne Gabe des innern, zartern Regulativs — Geschmack genannt, verliehen sey. Möge er zur Freude der Seinigen, seiner Lehrer, und aller seiner Freunde, auf dem mit Ehren betretenen Wege unverrückt fortwandeln; und mögen die grossen Vortheile seiner Verhältnisse ihn nicht, wie das so oft geschieht, ableiten und irreführen, sondern nur ihm als Erleichterungsmittel des, Andern meistens so schwierigen Pfades dienen! — Er fand mit Recht den ungetheiltesten Beyfall.

Nun machte den Beschluss, Schillers Gedicht, der Gang nach dem Eisenhammer, deklamirt vom Direktor des Nationaltheaters in Berlin, Hrn Iffland, mit Musikbegleitung von Weber — welches grosse, durchaus originelle Werk bisher nur in Berlin gehört worden war. Keines von allen uns bekannt gewordenen Werken Hrn. Webers scheint uns seinen innern Beruf als recht eigentlichen Theater-Komponisten so entschieden und so glänzend auszusprechen, als eben dies, das kein Theaterstück ist. Wir wollen es dahingestellt seyn lassen, ob der Gedanke an und für sich selbst ganz gerechtfertigt werden könne — der Gedanke, ein erzählendes Gedicht nur gemessen deklamiren zu lassen, und es doch mit einer recht eigentlich dramatischen Musik — in welche allein nun alle Charakterisirung, alle Darstellung der Situationen, der Handlung und

Scene sogar, fällt — zu begleiten: das aber ist nicht in Zweifel zu ziehen, dass diese so äusserst glückliche Ausführung dieses Gedankens während des Stücks über alle Einwendungen erhebt, die man etwa vor- oder nachher dagegen machen könnte. Und zwar leistet sie dies nicht nur durch das, was Hr. W. that, sondern auch, was er unterliess. Er unterliess nämlich alles kleinliche Malen des Zufälligen und der Nebendinge, mögen sie in der Natur tönen oder nicht, und solch ein Missgriff lag doch keiner Gattung näher, als eben der hier erwählten; er hob in der grossen und feyerlichen Einleitung nur erst die Hauptempfindung, die durch das Ganze herrscht, heraus, und bereitete behutsam auf den eigentlich malerischen Theil desselben vor; dann liess er den Rhapsoden, was ihm gehört und nur einfach erzählend ist, ruhig und ungestört aussagen, hielt sich dann bey den redend eingeführten Personen an die Charaktere, (wo besonders der Graf und die Gräfin meisterhaft getroffen sind) und er greift endlich, wo im Gedicht die Hauptscenen rasch und schimmernd ausgemalt werden, diese selbst und thut ein Gleiches mit aller Macht und allen Mitteln, die ihm seine Kunst darbot — wo denn z. B. die ganze feyerliche Scene in der Kirche und die glühende Hölle des Hammers selbst unwiderstehlich hinreissen. Alle diese verschiedenen und zum Theil heterogenen Stücke vereinigte nun aber Hr. W. mit so sicherm, über das Ganze wachenden Blick zu einem wahren Ganzen und zu verbinden, dass man nicht anders konnte, als in den lautesten Beyfall mit einstimmen, den das Werk beym Hören, wie beym herlichen Publikum fand, und den es ohne allen Zweifel bey jedem finden wird, wo man es würdig und gut hört. Mehr in das Einzelne dieses originellen Werks einzugehen, erlaubt der Raum nicht. — Hr. Direkt. Iffland, dem die Freunde der dramatischen Kunst auch während seines diesmaligen Aufenthalts hier so unvergessliche Abende verdanken, (wer kennt sein Lear, Geizigen, Abbé de l'Epée, je aus dem Andenken?) ging ebenfalls in die Gedanken des Komponisten ein, indem auch Er, deklamirend, den ruhigen Erzähler, und die handelnden Personen sämmtlich, mit sicherer Kunst und in mächtiger Wirkung scharf unterschied, und dennoch auch an seinem Theil so weit dramatisch ward, als hier möglich war. Auch ihm lohnte die laute Dankbarkeit aller Anwesenden.

Von Seiten des Orchesters gingen alle diese, zum Theil sehr schweren Stücke, wie sie sollten, zusammen; und vor allen eben das Eisenhammer, wo wol die eigene Begeisterung des Mitgliedes nicht unbemerkt bleiben konnte, und von Niemand entschiedener anerkannt wurde, als von Hrn. Weber selbst.

---

Kurze Anzeige.

---

*Trois Sonatines pour le Pianoforte av. accomp. de Flûte ou Violon, par D. Steibelt. Oeuvr. 72. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thlr.)*

Steibelt bleibt sich in seinen kleinen Sonaten für Scholaren und angehende Dilettanten gleich, und da nun seine Werkchen dieser Art so allgemein bekannt und beliebt sind, hat man, erscheint ein neues, nur zu sagen: es ist da! Nun denn: das zweyundsiebenzigste ist da, und ist eben so melodiös, munter, leicht und applikabel, wie die andern. Die Romanze, S. 14, ist ein niedliches, sehr graziöses Stück. Der Stich ist schön.

---

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten November. N°. 5. 1808.

## Recensionen.

(Beschluss.)

*Cours Complet d'Harmonie et de Composition d'après une theorie etc. par Momigny.*

Zweyter Band. XXXI. Kap. Analyse der zweyten Reprise des Allegro moderato aus jenem Quartett von Mozart. „Ein grosser Komponist giebt sich besonders im ersten Theil der zweyten Reprise eines grossen Stucks zu erkennen. Hier muss das Genie sich auf die Wissenschaft stützen, allen Reichthum der Harmonie, alle Tiefe des Kontrapunkts, allen Zauber der unerwarteten Uebergänge entwickeln. — Um ein Urtheil über ein Musikstück zu begründen, muss man untersuchen, ob der Komponist das geschildert, was er schildern wollte, in welchem Punkt er den wahren Ausdruck traf, und treffen konnte, nach den Mitteln seiner Kunst. Dann sehe man, ob der Styl rein und korrekt, ob jeder Vers (Abschnitt) wohl kadenzirt, jede Periode wohl geendet ist, jede Stimme in ihren wahren Gränzen bleibt, endlich, ob das Ganze den Effekt hat, den der Gegenstand verlangt. Und um dem Komponisten seinen Rang anzuweisen, erwäge man, welchen Grad des Genies, und welche erworbene Fähigkeit das Stück voraussetzt." — Ob man gleich vom enharmonischen Klanggeschlecht spricht, so giebt es doch eigentlich nur enharmonische Uebergänge. — Ein grosses Musikstück besteht (gewöhnlich) aus drey Partieen, diese theilen sich in Perioden, die Perioden in Verse, die Verse in Phrasen, die Phrasen in Sätze, die Sätze oder Kadenzen in Glieder. Es giebt Haupt- und Nebenperioden, und zwar 4 Hauptperioden: 1) Anfangsperioden 2) Einfälle (de verve) 3) die melodischen 4) die skizzirten; und 3 Nebenperioden: a) *Zwischenperioden*, b) *Ergänzungsperioden*, c) *Verbindungsperioden*. — XXXII. Kap. Von der Komposition zu einer einzigen Stimme. Der Verf. wiederholt hier in kurzgefasster Ordnung seine neue Theorie der Musik. Dann spricht er vom Takt. Den Takt erklärt er für die Dauer eines musikalischen Satzes, eine Zeit (einen Takttheil) für die Dauer des einen oder des andern seiner zwey Glieder. Will man durch den guten Takttheil (temps fort) zugleich anzeigen, dass die darauf fallende Note viel stärker, als die andre, angegeben werden müsste, so irrt man sehr. Es ist das nämliche, wenn man mit dem guten den ersten Takttheil, das Antecedens des musikalischen Satzes, anzeigen will; denn eigentlich ist es der zweyte, zufolge der Natur des musikalischen Satzes. Der gute Takttheil, das Consequens, hat den Niederschlag, der schlechte den Aufschlag. Es kann auch weder zwey schwere oder gute, noch zwey schwache oder schlechte Takttheile im Tripeltakt geben, sondern nur einen guten, der um die Hälfte länger oder kürzer, als der schlechte ist. Daher giebt es nur zwey Taktarten, die zu zwey Zeiten von gleicher Dauer, und die zu zwey ungleichen Zeiten. In der einen oder der andern ist der schwere Takttheil (temps fort) der Niederschlag, der leichte (temps faible) der

Aufschlag. Weil musikalisches Gefühl uns treibt, jedes Antecedens des Satzes zu accentuiren, um es besser mit dem Consequens zu verbinden, und den musikalischen Sinn fasslicher zu machen, so räth der Vf., das Antecedens jedes Satzes den schweren, starken Taktheil (temps fort) und jedes Consequens den schwachen, leichten (temps faible) zu nennen, es wird man nicht versucht, widersinnigerweise das Consequens statt das Antecedens zu accentuiren. Besser wäre es vielleicht diese Benennungen ganz abzuschaffen, weil sie die Hebung und die Ruhe, den Aufschlag und den Niederschlag, nicht wohl bezeichnen, und lieber dafür die Ausdrücke Antecedens und Consequens zu gebrauchen. — Die Musik ist versificirt und rhythmisch, versificiret — denn die Rückkehr der Hauptabschnitte ist periodisch, d. h. sie sind in gleicher Entfernung von einander; rhythmisch — weil oft die kleinen Zwischenabschnitte zwischen denen des Halbverses gleichfalls symmetrisch sind. Aus der Symmetrie der Hauptabschnitte fliesst die musikalische Versification, und aus der Symmetrie der kleinen Zwischenabschnitte unter einander entsteht der Rhythmus. Ein Takt von fünf oder sieben Theilen widerspricht unserm Gefühl. Ein Takt enthält oft mehrere Sätze, oft nimmt ein Satz mehrere Takte ein. — Schliesslich von der Synkope, der vollkommnen, unvollkommnen und der halben. XXXIII. Kap. Von der Einheit des Tons in den Sätzen und ihrer Verbindung. Hierbey eine politische Digression, die der Verf. sogar in der Rekapitulation umständlich wiederholt. XXXIV. Kap. Von der Logik der Musik. Sie ist die Kunst Sätze zu bilden und zu Phrasen, Perioden und Reden (oder Stücken) zu verbinden. XXXV. Kap. Vom bassus continuus. Im dritten Abschnitt giebt der Vf. eine neue Uebersicht der Intervalle. Sie sind entweder harmonisch oder melodisch. Die harmonischen sind gerade oder umgekehrt. Die geraden sind die grosse oder die kleine Terz, grosse oder kleine Quinte, kleine oder verminderte Septime, grosse oder kleine None. Die umgekehrten in der untern Oktave sind die kleine oder die grosse Sexte, die grosse, die übermässige Quarte, die übermässige und die grosse Sekunde. Von den melodischen Intervallen war schon im zweyten Absch. des vorhergehenden Kapitels Erwähnung geschehen, wo auch von denen die Rede ist, welche weder harmonisch, noch melodisch sind, wie die grosse Septime, die übermässige Quarte u. s. f., und nicht in demselben Satz, sondern nur im Uebergehen von einem Consequens zum Antecedens des folgenden Satzes vorkommen können. XXXVI. Kap. Fortsetzung über den bassus continuus und die Komposition überhaupt. XXXVII. Kap. Von der Ansehung der Harmonie, nach einer Rekapitulation der Akkorde. Der Vf. führt unsern Sulzer an, als einstimmig mit seiner Theorie von den harmonischen Tönen der in Schwingung gesetzten Saite (im encyklop. Wörterbuch;) geht aber in Ansehung der Folgerungen über die Konsonanz oder Dissonanz dieser Intervallen ganz von ihm ab. XXXVIII. Kap. Von der Kunst zu moduliren, von den Uebergängen und Vertauschungen der Töne. XXXIX. Kap. Von der gebundenen Komposition oder vom obligaten Kontrapunkt. Von der Fuge. Der Vf. analysirt eine Fuge von unserm Bach aus dem wohltemperirten Klavier, und versucht einer Händelschen Fuge einen effektvollen Text zur Auslegung zu geben. XL–XLIV. Kap. Vom doppelten, dreyfachen und vierfachen Kontrapunkt, und vom umgekehrten, in der Oktave, Terz, None u. s. w., und von der Art, ein Trio oder Quatuor aus einem Duo zu machen. XLV. Kap. Von den Kanons, im Unisono, in der Oktave zu mehreren Stimmen, in der Sekunde u. s. w. Vom Zirkelkanon, vom vielstimmigen, vom Kanon per augmentationem und per diminutionem, vom rückgängigen, vom geschlossenen u. s. w. von andern doppelten, drey- oder vierfachen

Kontrapunkten über einem bleibenden Bass. Der Vf. rühmt beyläufig Beethoven und empfiehlt das Studium der Werke von Haydn und Mozart. XLVI Kap. Von der Sinfonie fürs grosse Orchester. Hierüber führt er eine schöne Stelle aus Lacepede's Poetique de la Musique an. — Die Sinfonie muss Grösse und Popularität vereinigen. Die Streichinstrumente bestimmen die Zeichnung, und die Blasinstrumente geben, in der Regel, wenn sie nicht Solo haben, blos das Kolorit, oder dienen nur zur Verstärkung der erstern. Hierbey eine sinnreiche und instruktive Analyse einer Sinfonie von Haydn in Es dur, in musikalischer, malerischer und poetischer Hinsicht. Der Vf. betrachtet sie als das Gemälde eines Ungewitters (?) und der dadurch erregten Gemüthsbewegungen, welche sich endlich in Ruhe und Freude auflösen. XLVII. Kap. Von den Variationen und Verzierungen. Analyse der Mozartschen Variationen über Je suis Lindor, wobey der Vf. einige im Thema, dessen Bass schwerlich von Mozart ist, eingeschlichene Fehler wider die Harmonie berichtigt, und ein Paar verbotene Quintengänge in der einen Variation bemerklich macht. Uebrigens empfiehlt er das Studium der Variationen von Haydn, Mozart, Clementi und einigen andern. XLVIII. Kap. Von den Sonnenflecken, d. h. von den Fehlern, die sich hier und da in den Werken grosser Meister finden. Es sind Fehler gegen die Harmonie oder gegen die Melodie. Der Vf. zeigt solche Versehen oder Licenzen in Stellen von Haydn, Clementi, Beethoven, (von dem er mit grosser Achtung spricht, aber, wie Recensenten dünkt, nicht erkenntlich genug für dessen herrliche Produkte der erhabensten Begeisterung, in welchen die Einheit der genauen edlen Ausführung nicht minder bezaubert, als der liebliche und seelenvolle Ausdruck) wo er mehr Sorgfalt in der Wahl und Verbindung der Ideen, Vermeidung des Bizarren, und mehr Anmuth des Ausdrucks wünscht. XLIX. Kap. Von der Uebereinstimmung der Poesie mit der Musik. Eine vollkommene Uebereinstimmung ist nicht möglich. Beyde müssen sich wechselseitig Opfer bringen. Prosodie sowol als Deklamation muss der Gesangkomponist in Obacht nehmen. Die Musik soll nicht blos überhaupt expressiv seyn, sie soll auch das ausdrücken, was die Worte sagen, und zur nämlichen Zeit, ohne weder den Gang der Prosodie noch der Deklamation zu verändern. Da dies nicht immer ganz genau geschehen kann, so müssen sich beyde Künste wechselseitig Opfer bringen. Damit die Musik sich immer der Dauer der Sylben anschmiegen könnte, müsste sie keinen andern Rhythmus, als den der Sylben selbst, haben. Allein diese haben oft keinen Rhythmus. Hier zeigt der Vf. einen Fehler, welchen Gluck im Orpheus wider die Prosodie und richtige Deklamation begeht, wogegen so manche neuere Komponisten aus Unkunde des Sylbenmaasses und Versbaues häufig verstossen. Sehr richtig würdigt der Vf. die Länge und Kürze der Sylben in französischen Versen, ungeachtet die französische Versifikation hierin somit gar zu nachsichtig ist. — Fast nur im obligaten Recitativ verbinden sich Musik und Text vollkommen. Der Vf. zeigt übrigens die ausdrucksvolle Behandlung eines Recitativs von Gluck im Orpheus. Méhul stellt er zwischen ihn und Sacchini, aber näher dem Deutschen. Auch Le Sueur führt er als Muster im richtigen Prosodiren auf. — Das L. Kapitel enthält eine Rekapitulation oder kurze Analyse des ganzen Werkes. Der klärern Uebersicht wegen theilt Rec. das Wesentliche daraus noch mit. — Die Musik hatte noch keine Theorie, blos eine Nomenklatur und zerstreute Regeln, die sich nicht auf Principien, sondern blos auf Beyspiele stützten. Der Vf. studirte die Musik, und fand in ihr eine natürliche Sprache aller Zeiten und Länder. Ihre Elemente sind nicht willkührlich; sie sind die Töne, welche der einfache oder vielfache Wiederhall jedes re-

gehörig gebildeten sonoren Körpers hervorbringt, z. B. einer Instrumentsaite, einer Glocke, einer Stange von Stahl oder anderm Metall, kurz jeden Körpers, der klar genug wiederhallt, um zu gleicher Zeit den Hauptton und die ihn natürlich begleitenden Nebentöne unterscheiden zu lassen. Dies ist der natürliche Typus der Musik. Dieser giebt nicht blos die drey Noten des vollkommenen gemeinen Akkords nebst ihren Oktaven (nach Rameau, Rousseau, D'Alembert und tausend Andern,) sondern auch vornehmlich die kleine Septime und die grosse None, nebst ihren Oktaven. Die Undecime und Tredecime entgehen dem Gehör, wiewol sie der Vf. doch mehrmals gehört zu haben glaubt; er nimmt sie aber schon der blossen Analogie wegen an. Seine Erfahrungen in Betreff der Septime und None stimmen mit Sulzers Beobachtungen überein. Resultat: jede, als Stammsaite der andern Töne betrachtete, Saite ist eine Dominante, und keine Tonika. Die Dissonanz ist also eben sowol in der Natur, wie die Septime und None und die falsche Quinte, und durch Umkehrung alle harmonischen Dissonanzen. — Die moderne Musik ist in ihrer Vollkommenheit, die der Griechen war in ihrer Kindheit. Auf ungewohnte Organe konnte diese schon viel wirken, vieles, was man erzählt, ist hyperbolisch und metaphorisch zu verstehen. — Das Verbot der Quinten würde sich nicht mit der Erlaubniss der Oktaven, Terzen, Sexten, vertragen, wenn die reine Quinte auch eine vollkommene Konsonanz wäre; sie kann nur eine halbe Konsonanz seyn. Sonst dürfte man ja auch ein Stück mit der blossen Quinte schliessen. — Die musikalischen Sätze bestehen nicht, wie die logischen, aus drey, sondern nur aus zwey Gliedern. Denn eine natürliche Sprache malt nur Objekte; das Verbum oder die Copula aber malt keine, sondern bejaht blos oder verneinet. Die Musik ist eine Sprache nicht für alle, aber für eine grosse Menge Ideen, und vorzüglich für die, welche Affekte und Leidenschaften schildern. — Das Uebrige kann füglich übergangen werden. — Das angehängte alphabetische Dictionnaire von 5 Bogen (eng gedruckt) vermehrt den Werth dieses Buchs. Theils bezieht es sich auf dasselbe, theils dient es zur Erläuterung der abgehandelten Materien, theils enthält es manche feine und freymüthige Bemerkungen über musikalische Gegenstände, und erklärt manche Terminologie. Nur eine einzige Aeusserung mag noch zur Prüfung daraus hier stehen. Sie betrifft die Schöpfung von Haydn. „Dies Oratorium ist eins der schönsten Werke dieses grossen Meisters. Indess scheint er bey einigen Noten vergessen zu haben, dass selbst das Chaos sich in der Musik nur nach den Gesetzen der Harmonie schildern lässt. Denn ausser diesen Gesetzen giebt es kein Heil oder vielmehr keine Musik, sondern blos ein misstönendes Geräusch, das nichts schildert, sondern die Ohren zerreisst, das gesunde Gefühl und die Vernunft beleidigt. So ein grosser und erhabener Maler Haydn ist, so giebt es doch Dinge, die er nicht erreichen kann, weil sie überhaupt der Musik unzugänglich sind. Solche Dinge ausdrucken wollen, heisst beweisen, dass man die Grenzen seiner Kunst nicht kennt, und sich der Gefahr aussetzt, die Würde seines Talents zu kompromittiren."

In einem vollständigen Cursus der Komposition hätte man vielleicht noch eine besondere Anleitung zur Komposition der Tänze u. Ballets, u. dann in Rücksicht der Gesangkompositionen eine Anweisung über die verschiedenen Stimmen und ihre Behandlung, sowol im Einzeln, als in der Verbindung, in Ansehung ihres Umfanges, Charakters u. s. f., auch wol detaillirte Erläuterungen über die verschiedenen Arten der Gesangstücke, das Lied, die Arie, den Chor u. d. gl., über Theater- und Kirchenmusik erwarten dürfen. Wer indessen das, auch an zerstreuten guten Bemerkungen reichhaltige, Werk des Verf. mit Nutzen durchstudirt hat, der wird sich schon leicht genug

aus dem Vorgetragenen manche wichtige Regel für das nicht besonders Abgehandelte abnehmen können. Vom Konzert und von der konzertirenden Sinfonie wollte Hr. v. M. auch nicht handeln; er verweist darüber nur auf die Werke von Pleyel, Viotti u. s. Mozart hätte hier wol zuerst genannt werden sollen.

Rec. würde diesem Werke nicht eine so lange Anzeige gewidmet haben, wenn es ihm nicht, wegen seiner offenbaren Verdienste um die Berichtigung, Begründung und Erweiterung der Theorie der Musik, eine Auszeichnung zu verdienen geschienen hätte. Manche beyläufige interessante Details haben dennoch übergangen werden müssen. Was man auch hier und da noch vermissen oder ausstellen *) möchte, so wird man doch in der Hauptsache dem einsichtsvollen Musiklehrer schwerlich Dank und Beyfall versagen können.

---

*Trois Sonates pour le Pianoforte par J. Dussek* Oeuvr. 39. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ein sehr schätzbares Werk, das keinem der vielen Freunde von diesen geistreichen, originellen Künstlers Arbeiten unbekannt bleiben sollte; von keinem ohne Wohlgefallen durchgespielt werden kann.

Die erste Sonate fängt mit einem Allegro an, das zwar unverkennbar den achtungswerthen Komponisten, und auch Ds Individualität verräth, sonst aber nicht vorzüglich sich heraushebt, und besonders auch mehr vollgriffig, als vollstimmig gearbeitet ist. Der zweyte, ziemlich weit ausgeführte Satz hingegen, (einen Mittelsatz hat diese Sonate nicht,) ist originell erfunden und angeordnet, sorgsam und rein ausgeführt. Auch von Seiten der Empfindung, die darin herrscht, und die gewiss in allen Zuhörern, seyen sie für Musik gebildet oder nicht, anspricht, wie sie soll — ist dieser einer der ausgezeichnetsten Sätze. Manche durchgehende Note u. dgl. möchte jedoch Rec. weder hier, noch in der Folge, zu rechtfertigen unternehmen.

Die zweyte Sonate beginnet mit einem kräftigen und brillanten Allegro, das nur einigen frühern desselben Komponisten etwas ähnlich ist. Das Andante ist nur sehr kurz, aber kenntnissreich angelegt, Melodie und Harmonie sind hier gleich einfach und anspruchslos und doch interessant und eigenthümlich. Schade, dass D. eben diesen Satz nicht weiter ausgeführt hat! er eignete sich doch so vorzüglich dazu, und hat auch die Anlage zu weiterer und sehr gründlicher Ausführung schon in sich selbst. Das Finale ist etwas flüchtig behandelt, wird jedoch, bey feurigem Vortrage, einer lebhaften, obschon nicht tiefen Effekts schwerlich verfehlen.

Die dritte Sonate, ebenfalls nur aus zwey, aber lang ausgeführten Sätzen bestehend, ist gewiss eine der vorzüglichsten Arbeiten Ds, aus dieser Gattung. Der erste Satz ist mit reicher Phantasie und eigenthümlichem Sinn erfunden, auch mit geübter Kunst und sicherer Hand ausgebildet. Er will sehr kräftig und männlich vorgetragen seyn: dann macht er aber eine imposante, glänzende Wirkung.

---

*) Hätte der Vf. auf manche Erörterungen über das Wesen und die Behandlung der Musik in neueren deutschen Schriften Rücksicht genommen, so würde er theils seiner Darstellung der Musik als Sprache, die er diese nicht so ganz neu gefunden haben würde, noch mehr Bestimmtheit und Ausführung haben geben, theils mancher andern seiner Ansichten dieser Kunst noch mehr Vollständigkeit verschaffen können. Denn die deutsche Philosophie hat auch über diese Regionen, vorzüglich in ästhetischer und psychologischer Hinsicht, mit einigen Decennien ein helleres Licht verbreitet, das ein sorgfältiger Theoretiker seiner Kunst nicht unbenutzt lassen sollte.

ohne dass gewaltsame Mittel zu diesem Zweck in Bewegung gesetzt wären. Der Schlusssatz ist mehr auf angenehme, heitere Melodie angelegt, doch bleibt auch hier die Harmonie immer würdig und bedeutend. Das Sotto voce mit Pedal, S. 57. und 59, das überhaupt D. sehr zu lieben scheint, ist meistens eine Reminiscenz aus einem frühern Werke desselben Komponisten.

Schwer auszuführen sind diese Sonaten im Ganzen nicht, nämlich für nicht ungeübte Spieler, und die eine solide Schule gemacht haben: wo aber einzelne etwas schwierige Stellen vorkommen, da sind sie auch belohnend und effektvoll, nicht gesucht, nicht erkünstelt, wie bey gar manchem der neuesten Klavierkomponisten. Es ist dies überhaupt ein Vorzug, den man den meisten der bedeutendern D.schen Kompositionen zusprechen muss; auch verstehen nur wenig Nebenbuhler D.s die Vortheile des neuern, vorzüglichen Fortepianos in ihren Kompositionen so wie Er zu benutzen und geltend zu machen.

Der Stich ist gut.

---

*Hochzeitkantate.*

---

Einer.

Ohne Freude ist die Seele,
die nicht Liebe kennt,
ihr nicht singet Philomele,
Welt wird ihr zur finstern Hole,
wo kein Sternchen brennt.

Ein Anderer.

Aber grösst'res Weh uns kündet
dem sein böser Stern,
der, von Lieber Gluth entzündet,
nicht der Flamme Nahrung findet,
ihm ist Ruhe fern.

Dritter.

Furchtbar flammend wanken Kerzen
durch den nächt'gen Wald:
irrend so mit glühndem Herzen
fühlt er, wie der Liebe Schmerzen
ihn verzehren bald.

Vierter. (Bass.)

In des Lebens flücht'gen Stunden
wo, wo blüht das Glück?
Tutti. „Wo das Herz sein Herz gefunden
„wird das Leben neu entbunden,
glänzt sein goldner Blick!"

Chor.

Drum sey hoch und hoch besungen
bey dem Feuerwein,
wer des Unglücks Nacht durchdrungen,
wer ein Liebchen hold, errungen
schliesst im Busen ein.

Terzett.

Drum sey auch von uns begrüsset
mit des Liedes Kranz,
Mädchen, der die Myrthe spriesset,
die den trauten Jüngling küsset
in der Jugend Glanz.

Chor.

Immer rein und sonnenhelle
lächle ihm dein Blick;
wie vom Felsen springt die Welle,
fliesse aus der Liebe Quelle
Euch das Götterglück.

A. Wendt.

---

*Bestand der Churfürstl. sächsischen Kapelle* im Jahr 1582 (Aus einer in dem Knopf des damals erbauten Kreuzthurms befindl. Schrift.)

„Cantores und Instrumentisten, so in der churfürstlichen Kapelle, und Seine

churfürstl. Gnad. in [Panqueten und sonsten aufwarten und musiciren müssen."

„Joan. Baptista Pinellus, Italus. Christoph Walther, Filius Consulis*), Organista. Jacobus Losina. Antonius Cappa, Italus. Erasmus de Glvina. Balthasar Voigt und Paul Voigt, alls Instrumentisten. Sonst noch 12 Cantores von den grossen, und 8 Jungen."

Wecks Dresdner Chronik S. 252.

## Nachricht.

Wien, d. 22ten Oktbr. Wir haben seit einigen Tagen eine neue Oper von Weigl, das Waisenhaus. Sie gefällt allgemein, und das ist schon eine Empfehlung; auch muss ich gestehn, dass beyde, der Dichter, welcher unbekannt ist, und der Komponist, recht viel Lob verdienen: der erstere, dass er einen an sich sehr einfachen Gegenstand auf eine ganz artige Weise behandelt, und ohne Langeweile zu verursachen durchgeführt hat, der letztere, weil seine Melodieen so einfach und so anspruchslos sind, als sie die Einfachheit des Gegenstandes nur verlangen kann. Da der Komponist bey den Opern so sehr von dem Dichter abhängt, so werden Sie mir schon erlauben müssen, Ihnen über das Sujet dieser Oper vorher einige Worte zu sagen.

Gustav, ein 14 jähriger Knabe, der in dem Institute erzogen wird, von welchem das Stück den Namen erhalten hat, ist die Hauptperson in wiefern die Katastrophe ganz allein von ihm abhängig ist; in der Ausführung aber ist das Hauptinteresse auf seine Mutter geleitet. Diese war nämlich heimlich und wider Willen ihres Vaters verheyrathet. Familienhass hatte es dahin zu bringen gewusst, dass ihr Mann bald nach der Trauung mit Truppen nach Amerika versendet wurde, das neugeborne Kind aber, die Frucht der kurzen Ehe, war aus gleicher Ursache heimlich nach dem Waisenhause gebracht worden. Die Mutter, welche davon unterrichtet worden war, hatte das Haus ihrer Aeltern verlassen, und in demselben Institut Dienste genommen, um ihr Kind unerkannt zu erziehn. Sie befindet sich also als Haushälterin im Dienste des Direktors. Nach vierzehnjähriger Abwesenheit kommt ihr Mann zurück. Da er Frau und Kind für todt hält, so fasst er den Entschluss, ein älternloses Kind zu adoptiren. Er kommt in dieser Absicht in das Waisenhaus, und wählt — natürlich ohne es zu wissen, seinen eignen Sohn Gustav. Hier geschieht aber etwas, wobey die ästhetische Wahrscheinlichkeit ein wenig auf den Fuss getreten wird; nämlich Therese, welche bey dieser Scene gegenwärtig ist, und aus Schmerz über den Verlust ihres Lieblings (welchen zu vermeiden ihr jedoch nicht alle Wege verschlossen sind) selbst in Ohnmacht fällt, erkennt weder ihren Mann, noch er sie, und doch geschieht bey der wirklichen Erkennungsscene nachher nichts weiter, als dass beyde einander ansehn, welches sie im ersten Akte wirklich eben so gut hätten thun können als im zweyten. Ehe indess die Sache zur völligen Entscheidung kommt, langt noch eine dritte Person an, und diese ist Theresens eigner Vater. Reue über sein hartes Verfahren hat ihm endlich den Entschluss eingeflösst, seinen verstossenen Enkel von der Anstalt wohin er ihn selbst hat bringen lassen, zurück zu fordern. Bey dieser Gelegenheit erfolgen denn die Erkennungen sehr schnell hintereinander. Dies ist die ganze, etwas

*) Dieser Consul hiess Hannss Walter, und war ein Bildhauer, so das Muster an diesem Thurm angegeben und machen lassen."

einfache Fabel *), wovon noch dazu nur die eine Hälfte dargestellt, die andre aber durch Erzählung supplirt wird. Es war daher für den Dichter, der einmal den Entschluss gefasst hatte, aus diesem Gegenstande eine Oper zu machen, eine Menge Schwierigkeiten zu überwinden.

Den Anfang macht die Präparation zu einem Feste, dem Geburtstage des Direktors, welches Ursache ist, dass man diesen eine ganze Zeitlang für die Hauptperson im Stücke hält; und in dieser Rücksicht ist die daraus geformte Introduktion ein hors d'oeuvre. Als Episode ist die Liebe des Gärtners Thomas zu Mamsell Therese auf eine drollige, aber nicht glückliche Art durchgeführt.

Von der Musik habe ich schon gesagt, dass sie so natürlich und einfach sey, als die Oper selbst; sie ist indessen reich an einnehmenden, gesangvollen Melodieen. Sie kennen schon die Manier des Hrn. Weigl. Er ist nicht gewohnt durch kühne Ausweichungen, durch gewagte Harmonieen u. dgl. zu wirken, auch wäre dies bey diesem Gegenstande am unrechten Orte gewesen. Er setzt im italienischen Geschmack, und huldigt der Grazie. — So heisst, glaub' ich mit Recht, die Melodie, weil ihre Schönheit aus der Bewegung entspringt. — Da die Grazie in allen schönen Künsten am ersten und gewissesten gefällt, so werden auch die echt italienischen Kompositionen, und mit ihnen die des Hrn. Weigl, immer allgemeinen Beyfall ernten, wenn sie auch nie den erhabenen Schwung erhalten, welcher aus kühnen Harmonieen entspringt. Es ist, däucht mich, hier derselbe Fall wie in der Poesie: ein leichtes Höltysches Lied, eine Romanze im franz. Geschmack — wem gefallen sie nicht? Aber wer würde sie darum den erhabenen Meisterstücken der Dichtkunst, einer Messiade, einem verlornen Paradiese, an die Seite stellen? — Das, was sich in dieser Oper vorzüglich auszeichnet, ist ein Duett zwischen Therese und Gustav, und das Finale des ersten Akts, so wie ein Quartett im zweyten. Die Bearbeitung des Finale besonders ist ein Beweis, dass der Komponist vollkommen gut verstanden hat, die Momente zu fassen und herauszuheben, welche den Ausschlag zu geben bestimmt sind, oder ihn geben können. Der Totaleindruck der ganzen Oper (auf meine Individualität nämlich, wofür ich allein responsabel bin,) ist beyfällige Zufriedenheit. Ich bin sehr befriedigt nach Hause gegangen. Es ist, dünkt mich, zu viel verlangt, wenn man an jede Musik grosse Ansprüche macht. Je mannigfaltiger die Gegenstände sind, welche angenehm beschäftigen und erfreuen, desto reicher ist die Kunst. Ein grosser Fluss ist majestätisch, aber ein kleiner Bach hat auch seine Annehmlichkeiten.

## Kurze Anzeige.

*Canzonette av. accomp. de Pianoforte, comp. par F. Denzi.* No. 1. à Munic, chez Falter. (Pr. 56 Xr.)

Eine angenehme Kleinigkeit! Alles ist einfach, melodiös und von zartem Ausdruck. Gut gesungen, wird das kleine Stück überall Freundinnen und Freunde finden. Mehr davon zu sagen ist unnöthig.

*) Sie soll aus einem Romane genommen, und das Gedicht aus Strasburg eingesandt seyn.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. 11.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

# INTELLIGENZ-BLATT

## zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. №. II. 1808.


### Verkauf einer Musikhandlung.

Um mich den angehäuften Geschäften meines Museums und meiner Lehranstalt ausschliessend widmen zu können, bin ich entschlossen, meine Musikalien-Verlags- und Sortiments Handlung, inclusive der Notenplatten, ganz oder theilweise zu verkaufen. Man tritt deshalb unmittelbar mit mir selbst in portfreye Unterhandlung. Berlin, im October 1808.

R. Werckmeister.

### Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Duhora, J. 3 Duos p. 2 Flutes Op. 2. 1 thl. 12 gr.

Gerardé, V. Sérén. p. la Flute av. acc. de 2 Violons, Alto et Basse. 1 thl. 4 gr.

— — Air varié p. la Flute av. accomp. de Violon, Alto et Basse. Op. 4. 12 gr.

Ouverture de Proserpine arr. p. 2 Flutes par A. Chapelle. 16 gr.

Drouet, 3me Suite de Rondeaux, Menuets, Andantes et Prestos extr. des ouvrages d'Haydn arr. p. 2 Flutes. 2 thl.

— Recueil d'airs connus variés p. une Flute 18 gr.

Kollmann, A. F. C. Practische Anleitung zum Generalbass. (Englisch u. deutsch.) 2 thl. 12 gr.

Biographische Skizze von Michael Haydn, mit d. Bildniss desselben. 8 gr.

Gänsbacher, G. 3 Terzetti a 2 Soprani e Tenore coll accomp. di Cembalo. Op. 1. 20 gr.

Berton, Barcarole de l'Op. Aline. 4 gr.

Sippel, Hymnus a. Gramberg mit Begleitg. d. Pfte u. der Guitarre. 3 gr.

Berton, Romanze aus Aline: An des Durance Gestade f. Pforte oder Guitarre. 4 gr.

Stockel, die Sinne a. Kosegarten mit Bgltg. des Pforte od. d. Guitarre. 8 gr.

Righini, Aria: Nei le Trionno unschlummert etc. m. Bogltg. d. Guitarre. 4 gr.

Arie: Hier ruhet der Karl etc. m. Beglig. d. Pianof. oder d. Guitarre. 4 gr.

Arie auf den Tod des Prinzen Louis von Preussen. 2 gr.

Blum, C. F. 6 deutsche Lieder am Claviere u. auch mit Beglig d. Guitarre zu singen. Op. 26. 16 gr.

Gluck, Iphigenie en Aulide, opera en 3 actes arr. p. le Pianoforte par Grosheim. 5 thl. 12 gr.

Bornhardt, J. H. C. der Brant v. Corinth, Ballade v. Göthe z. Guitarre componirt. Op. 56. 12 gr.

— — die Erwartung, a. d. Composition v. F. A. Kanne, f. die Guit. eingerichtet. Op. 57. 12 gr.

Nägeli, H. G. Teutonia: Rundgesänge und Liederchöre. 3tes Heft. 16 gr.

Weber, B. A. Gesänge beim Pianoforte zu singen. 3te Sammlung. 12 gr.

Ido, F. Arie: Ach Sophie einzig Leben a. d. Op. Sargino mit Bgltg d. Guitarre. 4 gr.

Gern, H. das Geheimniss v. Schiller, mit Beglig d. Pianof od. d. Guitarre. 4 gr.

Horke, der Junggesell u. d. Mühlbach v. Göthe m. Beglig. d. Pianof. od. d. Guitarre. 4 gr.

Gentz, Belmont Romance av. accomp. de Lyre ou Guitarre. 3 gr.

Zelter, Abendlied im freyen für Tenor, Bariton und Bass. 3 gr.

Bornhardt, Blumenstr. d. auserlesene humoristische Lieder m. Begl. d. Guitarre. 16 gr.

Ausgewählte Stücke a. d. Singspl. die Verwiesenen auf Kamtschatka f. d. Pforte. 1 thl 8 gr.

Della Maria Ausgewählte Stücke a. d. Singspiel das Singspiel f. d. Pianoforte. 16 gr.

Sacchini, Oedip a. Colonnos, Cl. Auszg. 1 thl 12 gr.

Staeck, F. 3 stimmige Gesänge ohne Begleitung 8tes Werk. 16 gr.

Weigl, Jos. die Uniform, heroisch komische Oper, mit italienisch. und deutschen Texte, vollständiger Clav. Auszug. 7 thl.

Berton, Duett a. Aline. Du widmest mir dass ganzes Leben. 3 gr.

Diabelli, Ant. Pièces favorites tirées de différentes Operas et Ballets arr. p. la Guitarre et le Pianoforte No. 1–12 à 12 gr.

Recueil des Airs av. accomp. de la Guitarre ou Lyre No. 2. 12 gr.

Zanghoelli, Arien a Romeo e Julie. à 4 gr.

Chaschiel, Scene u. Tanz des kleinen Hedwig aus Fanske f. d. Pfote. 4 gr.

Gretry, Ausgewählte Stücke a. d. Singspiel, Raul der Blaubart f. d. Pianoforte. 1 thl. 12 gr.

Kele, 5 Variations pour le Pianoforte sur un air favorit. Op. 20. 4 gr.

Neue Berliner Tänze f. d. Pforte. No. 10, 11 12, à 3 gr.

Seypel, Marche p. le Pianof. à 4 mains. 4 gr.

Oginsky, (Comte) Premiere Polonoise pour le Pianoforte Op. 1. 3 gr.

Hoffmeister, F. A. 5 Marches p. le Pianoforte à 4 mains 12 gr.

Mozart, W. A. Ouvert. d'Idomeneo arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 12 gr.

— — Ouverture de l'Op. d. Entführung arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 12 gr.

— — Ouverture de l'Op.: Figaro arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 12 gr.

— — Ouverture de Don Juan arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 14 gr.

— — Ouverture a. d. Zauberflöte arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 10 gr.

— — gr. Sonate à 4 mains arr. p. C. F. Ebers des Quat. p. le Pfte Op. 25. No. 2. 3. à 1 thl. 4 gr.



Ebers, C. F. 18 schottische Tänze f. d. Pfte. 8 gr.

Wolf, Thema av. Variations arr. p. Clavecin et Guitarre. 12 gr.

Kozeluch, L. Sonate à 4 mains. Op. 4. 20 gr.

Gelinek, 7 Variations p. Clavecin s. l'air tiré de l'Op.: Castor et Pollux. No. 18. 12 gr.

— — 5 Variations p. le Clavecin s. l'air: Ein Mädel und ein Gläsel Wein. No. 20. 12 gr.

Beethoven, L. de, Sonate p. le Forte-Piano av. Violon tirée d'un Trio. 16 gr.

Ebers, C. F. 18 schottische Tänze, 3 langmus und 3 böhmische Walzer f. d. Pforte Op. 15. 5 gr.

Helmerth, J. A. C. 12 Vorspiele f. d. Pforte. 12 gr.

Mehul, Ouverture a. Gabrielle d'Estrées für das Pianoforte. 8 gr.

Dalayrac, Ouverture a. d. Op.: Zwey Worte f. d. Pianoforte. 5 gr.

Gluck, Ouverture a. d. Op. Helene u. Paris f. d. Pianoforte. 6 gr.

Vogler, 6 Variationen über eine grönländische Romance f. d. Pianof. 5 gr.

— 5 Variationen ab. ein schwedisches Lied 5 gr.

Gyrowetz, A. Variations ab. d. favorit Thema a. d. Jahes f. d. Pianoforte. 4 gr.

Pianosterion f. d. Pianoforte 1stes Heft. 18 gr.

Anded, A. leste Variationen f. Pianoforte. à 16 gr.

Dussek, J. L. 2 Angloises et 2 Walses p. Pfte 3 gr.

Bornhaldger, Ch. Sonate p. la Harpe avec et sans pedales et Flûte obligée Op. 7. 18 gr.

Geyer, J. A. 6 sehr leichte Handstücke f. Pianoforte. Op. 6. 5 gr.

— — einige kleine Bagatellen z. Zeitvertreib am Pianoforte. Op. 7 18 gr.

Thomas, C. T. 6 caracteristische Marsche f. Pianoforte. 12 gr.

Kuester, C. Polonaise p. le Pianoforte av. acc. d'un Violon ou de la Guitarre. Op. 10. 15 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten November. № 6. 1808.

### Von dem Einflusse der Musik auf den Charakter.

Es ist wol niemanden eingefallen, den grossen Einfluss, welchen die Künste, und namentlich die Musik, auf die Sitten äussern, je zu läugnen oder zu bestreiten. Er ist schon von den Alten genugsam anerkannt worden. So sagt z. B. Plato, im dritten Buche der Republik: „Am meisten dringt in das Innere der Seele der Rhythmus und die Harmonie, und ergreift sie gewaltig,“ und sein Nachahmer Cicero giebt der Musik die Bestimmung, die Freude des Volks zu mässigen und zu leiten; wohl wissend, dass die Kunst dem Sinne ein schönes Maass anlegt, indem sie selbst das erhabenste Spiel der menschlichen Freyheit ist. Und doch hat man der Musik den Vorwurf machen wollen, dass sie den Charakter verweichliche und der Festigkeit des Menschen gefährlich sey; ja man hat bey diesem Vorwurfe sogar die Alten als Bestätiger aufgeführt. Indem wir diesen Vorwurf zu widerlegen streben, wollen wir zugleich das richtige Verhältnis der Musik, als einer schönen Kunst, zu dem menschlichen, aufnehmenden Geiste, jetzt kürzlich erwägen —

Die Musik als Kunst, ist die Idee von der Darstellung des Schönen durch den Ton. Als solche ist sie nicht an Zeit und Raum gebunden, sie entwickelt sich aber unter verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten auf die mannigfaltigste Weise; oder vielmehr, die Bestrebungen der Völker, diese Idee zu realisiren, sind so verschieden, geben so viele verschiedene Nationalformen der Musik, als die Völker selbst unter sich verschieden sind: gleichwol sind sie alle als Relation jener Idee untergeordnet. Daher differirt schon die Musik der Alten und die unsere, wie etwa die Grundelemente der Musik selbst differiren; — jene mehr Melodie, diese mehr Harmonie, jene ist mehr Natur, möcht ich sagen, diese mehr Kunst, in dem Sinne dieses Gegensatzes. So differirte selbst die Musik der alten Völker unter einander, wie wir zum Beyspiel an den verschiedenen Tonweisen, der dorischen, phrygischen, lydischen etc. sehen. Hier war sie kriegerischer, härter, wo das Volk selbst es war, dort aufgelöster, weicher, wie das Volk; und eine Veränderung des Volkscharakters machte auch gewiss eine Veränderung in seiner Musik. Ich brauche nur das uns so nahe Beyspiel anzuführen, welches sich ergiebt, wenn man genau den Zustand der Musik in Frankreich vor und nach der Revolution vergleicht. Obwohl wir nämlich in der Kunst zu jener hohen Idee hinaufstreben sollen, ohne eine solche Beschränkung, welche Zeit und Raum auflegt, zu berücksichtigen, so umfängt doch — wie die Geschichte lehrt — der Charakter der Zeit das, was in ihr aus Kunst geboren wird, unvermeidbar, weil nichts einzeln ist in der Reihe der Erscheinungen; und alles Streben geht von dem Individuellen und Besondern aus — von dem, was der Mensch, der bildende, ist, wenn er auch bis in den Mittelpunkt der Menschheit dam-

get. — Eine ächte Geschichte der Musik müsste die philosophische Entwicklung dieser Kunst in den verlaufenen zeitlichen Formen seyn. — Anlangend aber jenes, wodurch Musik erst wirklich zur Kunst wird, dass sie nämlich das Gefühl verklärt darstellt in der Welle der Luft, so ist dem nachdenkenden Beobachter klar, dass, wie dieses nur von dem bewerkstelligt werden kann, in dessen reiner Phantasie sich alles Reinmenschliche abspiegelt, ohne dass dieser doch selbst von dem Gefühle befangen wäre und bewusstlos fortgerissen würde, (denn in diesem Falle würde er mit Besonnenheit das Harmonische hervorzubringen nicht vermögen) so auch der Hörer, zu dessen Phantasie und Gefühl das Kunstwerk durch den Sinn (das Ohr) spricht, auf dieser Höhe stehen und das Göttliche, was ihn in Hieroglyphen gleichsam umspielt, in sich nachbilden solle mit seinem, unentzweyten Sinne. Denn dadurch unterscheidet sich das göttliche Kunstwerk von dem gemeinen Reitze sinnlicher Gegenstände, dass, indem diese nur zunächst die Sinne ansprechen, und durch diese die Sinnlichkeit aufregen, jenes, das selbst aus der ungetheilten Kraft der Menschheit, aus dem Gleichgewichte geistiger Kräfte entsprungen, auch das ganze Gemüth anspricht, so dass sich dasselbe in lieblicher Hülle wiedererkennt, und den verwandten Sinn des Werkes sich aneignet. Es fällt aber ein Werk aus der Sphäre der Kunst heraus, und verdient nicht nach ihr benannt zu werden, in welchem das Gemüth nicht redet in harmonischer Helle, sey es nun dass es blos den Sinn, (in der Musik das Ohr) mit leeren Rouladen kitzle, oder die Idee nicht rein und klar sich ausprägt in der äussern Form, und diese zu schwach sey, die Phantasie zu lieblichem Spiel hervorzurufen. Wer möchte aber solche Verirrungen der Tonkunst selbst zuschreiben? wer von der andern Seite, so fern ein Kunstwerk, eines Begriffs würdig, von einem Blödsinnigen und Entnervten einseitig aufgefasst wird, so dass er erhitzt sich bewusstlos fortreissen lässt von der gewaltigen Welle des Gefühls, die ihm von aussen in das weiche Herz klingt, der Tonkunst diesen zufälligen Erfolg zum Tadel machen?

Was nur ein Herz im menschlichen Busen fühlt, das kann die Kunst verklärt in luftigen Tongebilden darstellen und erwecken. Das Grosse, Erhabene, wie das Anmuthige und Schwache; das Harte und das Weiche liegt in dem Gebiete der Kunst; und doch darf dieses nicht von jenem entblösst, jenes wird immer von diesem bekleidet seyn: denn die Schönheit ist Anmuth und Würde zugleich, und diese stellt sich nicht ohne jene dar (wie Licht nicht ohne Schatten,) auf die mannigfaltigsten aber und immer angemessenden Weisen wechseln diese Prinzipe in den Produkten der schönen Kunst. Wo beyde Prinzipe sich wechselseitig durchdringen, da hat die Kunst das Höchste erreicht, so wie wenn Melodie und Harmonie — denn diese stehen in demselben Verhältnisse zu einander — sich gegenseitig erfüllen, die Musik ihren Mittelpunkt gefunden hat. In dem Maasse, wie sich die Künstler von diesem Mittelpunkte entfernen, werden sie einseitig, und liefern uns gehaltlose Form, oder formlosen Stoff. Die französische Musik hat, wie mich dünkt, nicht gerade in den verschiedenen Perioden beyde Einseitigkeiten in hohem Kontraste aufzuweisen. —

Dieses vorausgeschickt, wollen wir jenen Vorwurf, auf die verschiedenste Weise ausgesprochen, nun näher betrachten.

Zuerst von den Alten. Cicero spricht: (de legg. Lib. II. C. XV.) „Ich stimme darin dem Plato bey, dass nichts so leicht auf zarte und weiche Seelen Einfluss äussere, als der verschiedenen Sangweisen, deren Wirksamkeit nach beyden Seiten kaum auszusprechen ist. Denn sie reizt den Trägen an, besänftigt

den Aufgeregten, und löst so bald die Gemüther auf, bald spannt sie dieselben an. Daher waren so viele griechische Staaten besorgt, das Maass der alten Gesänge zu erhalten, deren Charakter in Weichlichkeit verfallend, sich eben auch mit ihren Gesängen veränderte: es mag nun seyn, dass jener, wie Einige behaupten, durch diese Süssigkeit und Schwäche verdorben worden sey, oder, nachdem ihre Charakterstrenge wegen anderer Laster schon verschwunden war, denn auch ihre veränderten Ohren und Gemüther eine solche Veränderung zugelassen haben. Daher fürchtet auch jener weiseste und erfahrenste Grieche so viel von diesem Verfalle, und behauptet, dass man Vorschriften für die Musik nicht abändern könne, ohne zugleich die öffentlichen Gesetze zu verändern. Ich aber glaube, dass man diesen Punkt zwar nicht so sehr besorgen, aber auch nicht ganz vernachlässigen dürfe." Nehmen wir die Musik, wie sie zu jener Zeit seyn konnte, und wie sie uns, obwohl in dürftigen Berichten beschrieben wird, als durchaus noch nicht selbstständige Kunst, der Dichtkunst dienend, und in ihr überwiegend das Element der Melodie, die den Affekt treu und ungefärbt, einfach und frisch, wie er in der jugendlichen Natur des frühen Alterthums waltet, ausspricht, mit wenigen Saiten durch weibliche Instrumente, Lyra, oder Flötenspiel begleitet, — sie musste tief ergreifen, und weil die Poesie ihren lebendige Dolmetscherin war, zu dem Besungenen unwillkührlich fortreissen; sie konnte aber, weil sie noch mehr Natur war, auch heftiger und ergreifender wirken, als diese die ausgebildete mit allem Aufwand von Reichthum nachher im Stande seyn mochte. Sie war auch ferner noch mehr ins Leben verwebt; und haben wir nicht oft empfunden, wie ein einfacher natürlicher Gesang, der einfach das Gefühl des Dichters oder der Dichterin selbst aus dem bewegten Busen tönend auszuströmen scheint, die Wirkungen der vollendeten Kunst an Stärke weit übertreffe? Daher auch die Beschreibungen von den Wunderwirkungen der alten Tonkunst, die uns meistens übertrieben scheinen, wobey jedoch nicht immer bedacht wird, dass Poesie und Tonkunst, im höhern Sinne, einen grossen Antheil an jener Gewalt haben mussten.

In jenem Charakter denke ich mir die alte Musik, wie die Poesie der Alten, als Produkt einer reinen glücklichen Natur, einer heitern Sinnlichkeit. So lange diese sich erhielt, musste auch die Tonkunst diesen Charakter behalten; als aber asiatische Pracht und Weichlichkeit in den Staaten Griechenlands Eingang fand, so musste auch die Ausübung der Musik in ionische Weichlichkeit und Wollust ausarten und zerfliessen. Wie der Sinn, aus dem das Produkt empfangen wurde, so musste auch die Wirkung seyn, die es hervorbrachte; denn wie das Zeitalter auf den Künstler wirkt, so wirkt auch der Künstler in dem, was zeitlich ist, und aus diesem Charakter gebohren, auf die Menge zurück. Den Forschern und weisen Männern dieser Zeit konnte dieser Einfluss nicht entgehen; ihr ganzes Streben umfasste das Vaterland, ihr Sinnen und Handeln zielte stets auf die erhabene Idee, ihren Staat, diesen Verein freyer gebildeter Menschheit, auf dem mütterlichen Boden zu befestigen und zu kräftigen: dazu war aller Unterricht, alle Erziehung nur das Mittel. Man sah, dass nur ein solcher Staat den Menschen bildete, und bildete daher auch den Menschen nur für einen solchen Staat. Es ist daher kaum zu verwundern, dass, wo sie von dem Staate, als dem Bande einer gebildeten Menschheit sprachen, auch die Musik als Bildungsmittel in Anschlag brachten, und ihren Mitbürgern die Ausartung derselben in Weichheit und Sinnenkitzel, der die Mannheit verderbe, oder in gehaltlosen Lärm, als eine bedenkliche Veränderung ihres Charakters vorhielten. Dies wollte Plato andeuten. Cicero aber ist schwankend, wie man sieht, ob er den Verfall des

Musik in Weichlichkeit dem Sittenverfall, oder diesen jener zuschreiben soll. Bedenken wir aber, dass, wie die Menschen, so ihre Kunst, als ihr Produkt, und umgekehrt, wie im Allgemeinen die Kunstschöpfungen eines Volks in einer bestimmten Periode, so auch des Sinn desselben ist, so kann uns die Beantwortung der Frage nicht schwer werden, was Gesetze gegen eine solche Ausartung zu wirken vermöchten. Wo aber eine solche Ausartung nur Werk des Einzelnen, der bestehenden Sitte eines Volks widerstrebt, so wird sie dasselbe, wie der Körper einen ungesunden Stoff, abstossen, in keinem Falle aber trifft der Vorwurf die Musik an und für sich, als ideale Kunst.

Dass aber ein solcher Tadel der Musik nur häufig selbst Wirkung der Einseitigkeit eines Volks, oder seines Sprecher seyn könne ist begreiflich, wenn man bedenkt, wie z. B. ein Volk durch Verfassung, Lage und politisches Verhältniss zu einem reinkriegerischen Volke werden kann, in welchem die Menschheit sich bis zum Extrem ausbildet. Vielleicht möchte dies schon bey dem Römer der Fall seyn, der an Kunstgenie dem Griechen so weit nachstand; gewiss aber zeigte das spartanische Volk denn die höchste consequenteste Einseitigkeit: denn so erzählt Plutarch, dass ein spartanischer Ephor das Messer ergriff, und den grössten Lyraspieler dieser Zeit, Timotheus, fragte, auf welcher Seite er die Saiten abschneiden sollte, die er über (die sonst gewöhnliche Zahl) sieben habe.

In den Zeiten der herrschenden christlichen Religion erhebt sich ein ähnlicher Tadel. Die strengen Begriffe von Gottes Erhebung, so wie früher der Stoicismus, standen mit Ausbildung der Musik dort oft im Widerspruch; bey einer Gemeinde mehr als bey der andern: so z. B. mehr in der Alexandrinischen Kirche, wo zu den Zeiten des Athanasius ein von dem Lesen nicht sehr verschiedener Gesang (Recitativ) überhand nahm, von welchem Augustinus sagt (Confess. lib. X. 33) er sey dem trägen Charakter der Afrikaner angemessen; weniger schon in der Italienischen, wo man früher einen melodischen und künstlicheren Gesang verstattete, „nur mässig angewendet." Doch tadeln die Kirchenväter oft eine grosse Weichlichkeit, und eitles Streben nach Sonderbarkeit im Gesange, (curiosites in canendo) besonders aber die Nachahmung der theatralischen Musik, von ihrem Standpunkte mit grossem Rechte. So tadelt Augustinus z. B. an der angeführten Stelle „die Ergötzung der Ohren ohne Erhebung der Seele zu Gott," und Isidor in seinen Briefen ist aus noch andern Gründen dem Gesange der Weiber in den Kirchen abhold. So tadelt man noch zu Ende des 15ten Jahrhunderts Polydorus Vergilius, „dass die Sänger in den Kirchen ein solches Geschrey machen, dass man nichts denn ihre Stimmen höre, und Alle, die zugegen sind, das ist aber die ganze Bürgerschaft, mit einem solchen geräuschvollen Gesange, von dem die Ohren ihnen warm werden, zufrieden, sich um den Sinn der Worte gar nicht kümmern. Daher, sagt er, ist dahin gekommen ist, dass es scheint, als beruhe der ganze Gottesdienst auf diesen Sängern, obgleich im Allgemeinen wol keine Klasse von Menschen so leicht und zügellos sich finden möchte; und doch läuft ein guter Theil des Volks, um sie schreyen zu hören, in die Gotteshäuser, als wie ins Schauspiel, und hält sie fast allein für die Zierden derselben. Also gefallen weiche und zärtliche Wendungen im Gesange, und falsche Stimmen dem Volke mehr, als deutliche und bestimmte; und es ist ihm der Ton angenehmer, der aus der trillernden Kehle sich ergiesst, als der, welcher mit Würde hervorgebracht wird." Er giebt daher auch den guten Rath, dergleichen Sänger aus der Kirche zu werfen. Hier spricht der Tadel offenbar nicht gegen Musik, sondern gegen die Sänger, und möchte

wol zugleich den Komponisten treffen, die den Text vernachlässigten, und durch Theaterschnörkel und eitle Verzierungen die heilige Wirkung des Kirchengesanges störten. Wo Musik mit Poesie Hand in Hand gehen soll, da ist Vernachlässigung der einen Kunst auf Kosten der andern immer Einseitigkeit. — Häufig aber wird ein solcher Vorwurf, der die Person treffen sollte, der Sache gemacht.

(Der Beschluss folgt.)

## NACHRICHTEN.

Leipzig. Hr. Kammermus. Müller aus St. Petersburg gab vor einigen Tagen ein Konzert, das eine reichere Unterstützung verdiente als es erhielt, und dessen nähere Anzeige Ref. nicht nur ihm selbst, sondern auch allen Kunstverständigen, schuldig zu seyn glaubt.

Hr. M. spielt nämlich Bassethorn, und hat dies, in seiner bisherigen Unvollkommenheit schon sehr schätzbare Instrument, nach seiner Angabe durch den sehr geschickten Instrumentenmacher, Hrn. Grenser in Dresden, so sehr verbessern lassen, dass jeder Kenner so wenig einen ausgezeichneten Beyfall ihm versagen, als den Wunsch unterdrücken konnte, das Bassethorn möge in dieser Verbesserung bald überall bekannt werden, und auch zum Bürgerrecht in allen grössern Orchestern gelangen. Eine genaue Darstellung der Beschaffenheit des Müllerschen Instrumentes, wie Ref. dies kennen lernte, trägt hoffentlich bey, jenen Beyfall und diesen Wunsch weiter zu verbreiten.

Den Ton dieses Bassethorns fand Ref. besonders vom ungestrichnen G bis zum zweygestrichenen f, sehr voll und schön. Durch die dem Instrum. gegebenen Klappen — es sind deren sechzehn — kann nun auch jeder einzelne Ton gleich stark, rein, und in gleichem Timbre angegeben werden; doch ist zu wünschen, dass man es mehr in den tiefern und mittlern, als in den hohen Tönen anwenden möge, weil die letztern etwas hart und schreyend bleiben, und auch mehrere ein wenig zu hoch waren. Was folglich das Solo betrifft, so würde der Umfang, so wie die Art und Weise, in welcher Mozart dies Instrument im Requiem und der Clemenza di Tito anwendet, noch immer als Muster dienen können; mehr Höhe würde Ref. gar nicht, und mehr Tiefe nur sehr behutsam zu gebrauchen rathen. Im Tutti hingegen müsste es, mit Verstand angebracht, von herrlicher, und einer solchen Wirkung seyn, wie sie durchaus durch keine andern Instrumente erreicht werden kann. So würden z. B. die höchsten Töne des Fagotts, die doch immer erzwungen, und die tiefern der Klarinette, die immer ein wenig näselnd, und auch sonst unvollkommen bleiben — auf dem verbesserten Bassethorn ungleich voller, würdiger, nachdrücklicher, überhaupt vollkommner, ausgeführt werden. Vermöge der angebrachten Klappen kann es nun auch in allen Tonarten gleichgut geblasen werden — was denn ein neuer, grosser Vorzug desselben vor den bisherigen Bassethörnern ist, und es zum allgemeinen Gebrauche mit Recht eignet. — Es sey Ref. hier die Nebenbemerkung erlaubt: Des zuletzt angeführten Vorzugs, und des nunmehrigen grossen Umfangs dieses Instruments wegen, sollte man auch die bisherige unbequeme Schreibart für dasselbe verlassen, (nach welcher bekanntlich alles, wie für Hörner und Trompeten in C und in den Violinschlüssel gesetzt wurde,) und, wie für Flöte, Hoboe etc. alles in seiner eigenthümlichen Tonleiter schreiben; zum Schlüssel aber möchte wol der Alt-Schlüssel der schicklichste und bequemste seyn. — Ref. wiederholt es, dass er recht sehr wünschet, die Aufmerksamkeit aller Kunstverständigen auf diesen Gegenstand zu leiten, da er ihm denselben allerdings werth scheint, Jo

mehr Spitzes, Lärmendes, oder sonst Unvollkommenes seit einiger Zeit in nicht wenige Kompositionen für volles Orchester eingeführet worden, je nothwendiger dürfte es seyn, diesem, etwas so würdig, voll, angemessen, und gleichsam vornehm Tönendes, entgegenzusetzen.

Hr. Müller bewies in seinem Spiel eine ganz ausserordentliche Fertigkeit, aber er blies zu stark, der Ton verlohr dadurch oftmals seine natürliche Anmuth, und man hörte auch, selbst in beträchtlicher Entfernung, den vorbeygehenden Wind. Er trug drey Stücke vor: ein Konzert von Schneider, (in Berlin,) dessen Komposition sich nur in einzelnen Stellen über das Gewöhnliche erhob, viele Reminiscenzen enthielt, und auch die Solopartie bey weitem nicht vortheilhaft genug hervortreten liess; Variationen über ein russisches Volkslied, (von Hrn. M. selbst gesetzt,) die sehr schwer, aber nicht eben gefällig, und wol nur bestimmt waren, was jetzt auf diesem Instr. ausführbar sey, zu zeigen, und das vor einigen Jahren im Stich herausgekommene, sehr angenehme Quintett von Backofen, welches bey weitem am meisten gefiel. Hr. M. spielte auch dies vorzüglich gut und wurde von den Hrn. Campagnoli, Matthäi, Voigt und Dotzauer trefflich unterstützt.

Endlich, so sang in diesem Konzerte auch noch ein zweyter Hr. Müller, ein Tenorist aus Bernau, der dort vielen Beyfall gefunden haben soll. Er ist ein junger, hübscher Mann, mit einer ziemlich angenehmen, doch etwas dünnen Stimme, von seltenem Umfang, (er sang vom ungestrichenen bis zum zweygestrichenen C,) welche er mit ausserordentlicher Geläufigkeit zu handhaben im Stande ist. Diese Geläufigkeit mag ihn wol verführen, in Absicht auf Vortrag des Guten gern zu viel zu thun.

---

*Kurze Notizen aus Briefen.*

Wien. „Von Hrn. Konne haben wir nächstens eine neue Oper zu erwarten; sie heisst, Miranda. Text und Musik sind wieder beyde von ihm. — Gleich nach der Rückkunft der Sängerin, Dem. Laucher, soll Glucks Iphigenia in Aulis einstudirt werden. — Der junge Mozart ist bey dem Grafen Jos. v. Baworowski in Gallizien als Musikmeister angestellt und dahin abgegangen. — Dass Paul Wranizky, als Konzertmeister bey den kaiserl. Hoftheatern angestellt, verstorben ist, haben andere Blätter schon früher gemeldet. Bekanntlich hatte er die Oper, Oberon, und mehrere Sinfonieen, Quartetten etc. komponirt, welche alle nicht ohne Beyfall blieben, aber auch ein ausgezeichnetes Glück nie machten und nie verdienten. Als Konzertin (Vorspieler) konnte er viel Gutes leisten, wenn er eben wollte.“ —

Antwerpen. „Hier fand ich den Zustand der Musik besser, als man nach den wenigen Nachrichten darüber in öffentlichen Blättern vermuthen möchte, und besonders die Kirchenmusik wirklich über Erwarten rühmenswerth. Ich hörte z. B. in der vortrefflichen Kathedralkirche Mozarts Requiem und einige Messen von Haydn aufführen, dass sie gewiss in nicht vielen Kirchen besser gegeben werden. — Unter den dortigen Komponisten muss ich Ihnen besonders Hrn. Jacques Sterne rühmen. Er ist früher Mitglied der Münchner Kapelle gewesen, von seinen Kompositionen ist in Paris mehreres herausgekommen. Er schreibt jedoch am liebsten, und auch am vorzüglichsten, für die Kirche. Er ist noch ein junger, und auch ausser seiner Kunst achtungswürdiger Mann. Auch als vortrefflichen Flötenspieler muss ich ihn rühmen. — Das Theater ist nicht eben in jedem Betracht ausgezeichnet, aber in manchem noch besser, als das, in Brüssel, und im Ganzen keineswegs zu verachten.“ — —

Rom. „Ihre treffliche Häser, über deren schnelle Fortschritte in den edelsten Gattungen ihrer Kunst man wahrhaftig erstaunen muss, bezaubert das hiesige Publikum, so schwer dies einer zu befriedigen ist, von neuem, und mehr als jemals. — Man sagt hier, sie werde dem Theater entzogen werden. Wir besitzen jetzt durch ganz Italien keine Sängerin, die uns einen solchen Verlust ganz vergessen machen könnte.“ — —

Fulda. „Seit dem Monate Julii d. J. besteht in Fulda eine harmonische Gesellschaft, deren nächster Zweck Verbreitung und Kultur der Tonkunst unter den hiesigen Freunden der Musik, besonders aber unter den hier Studirenden ist. Die Gesellschaft hat ihre Entstehung vornämlich dem hiesigen Stadtkantor und Organisten, Hrn. Henkel, zu verdanken. Ihm ist auch als Direktor, die Leitung der Gesellschaft in musikal. Hinsicht gänzlich übertragen, und es lässt sich von seiner uneigennützigen und thätigen Mitwirkung vieles für die Folge hoffen. Die Gesellschaft hat ihre besondern Statuten, die von den Mitgliedern, deren gegenwärtig 56 sind, sanktionirt worden sind. Die Versammlungstage sind für jetzt auf Mittwochs Abends von 7 bis 10 Uhr im Konzertsaale festgesetzt.“ — —

## Recensionen.

*Sechs Gedichte von Göthe und Schiller, in Musik gesetzt zum Klavier oder Guitarre und Ihro Durchl. der Frau Herzogin von Sachsen-Hildburghausen zugeeign. v. L. Berger.* 9tes Werk. Offenbach b. André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Hr. Berger schreibt viel und schnell: man sieht es aber auch seinen Sachen an. Eine gewisse Gabe, leichte, fliessende, doch freylich auch selten eigenthümliche und charakteristische Melodieen zu finden, diese (besonders auf der Guitarre) nicht übel, wenn auch ziemlich gewöhnlich, zu begleiten; und so viel Bekanntschaft mit guten deutschen Dichtern, als nöthig ist, um immer etwas Gefälliges und für Musik Passendes auszuwählen, muss man ihm allerdings zugestehen: weiter aber auch nichts. Ein tieferes Eindringen in den Geist, oder wol gar auch in den eigenthümlichen Bau der erwählten Gedichte, ja auch nur durchgängige grammatische Richtigkeit, sucht man vergebens, und höheres, originelles Künstlerverdienst noch mehr. Jene erstern Forderungen ist man eben hier um so mehr zu machen berechtiget, und ihre Nichterfüllung empfindet man eben hier desto unangenehmer, da so vorzügliche Gedichte gewählt sind, und dass sich die letztere an kleinen Liedern nicht erfüllen lasse, kann nur der behaupten, der nie über die Sache nachgedacht, ja auch die bessern Arbeiten denkender, geistreicher Liederkomponisten nie ernstlich studirt hat. Wer es indessen mit seiner Musik nicht ernstlich nimmt, wer sich mit den, oben angegebenen, untergeordneten Verdiensten begnügt, der wird sich auch hier unterhalten finden, wenigstens durch No. 3 und 4. Rec. meynt nur, man sollte auch solchen Liebhabern blos Kompositionen empfehlen, die ausser diesen kleinern, auch die grössern Vorzüge besitzen, damit sie allmählig, und, wenn sie es nicht anders wollen, unvermerkt, auch für diese empfänglich gemacht werden. — Anmerkungen über das Einzelne in diesen Liedern scheinen, nach dem Gesagten, unnöthig, nur eine einzige finde noch Platz — dass nämlich Hr. B., wenn er öfter nach Wunderlichkeiten, um recht gelegentlich aufzufallen, haschen wollte, wie er z. B. in No. 6. gethan hat, sich selbst auch um den Besitz dessen, was ihm oben zugestanden worden, bringen würde. Uebrigens nehmen sich diese Lieder mit Guitarren-Begleitung noch am besten aus; vor dem Pia-

noforte dringt jetzt Jedermann noch ernstlicher auf Bedeutsamkeit, und mit desto mehr Recht, je mehr Mittel hier dem Komponisten zu Gebote stehn und je trefflichere Stücke hier geliefert worden sind.

---

*Chasse pour le Piano, comp. par C. F. Ruppe, maitre de Chapelle — — à Leide.* Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 1 Fl.)

Der Gedanke, Musik für das Pianoforte zu schreiben, die eine Jagd ausdrucken soll, hat sich, wenn er gleich etwas sonderbar ist, so eingeführt, dass fast jeder Klavierkomponist solch ein Stück geschrieben hat. Unter den neuesten ist vorliegendes keins der geringern, obschon eins der leichtesten. Es ist mit Einsicht angeordnet und mit viel Lebhaftigkeit ausgeführt. Rasch gespielt macht es, durch sich selbst, und auch durch die Benutzung der Vortheile des Instruments, einen guten Effekt. Zu loben ist auch, dass sich der Komponist mit der Malerey der einzelnen Erscheinungen bey der Jagd nicht viel befasset, und die Sache nicht weiter getrieben hat, als sie sich wol vertheidigen lässt, wodurch er denn der Klippe entgangen ist, statt belustigend lächerlich zu werden — eine Klippe, an welcher der malende Musiker so oft und so leicht scheitert! — Nach einem kurzen allgemeinen Eingange folgt ein hübsches Hörnerthema, als bestimmte Ankündigung, woran sich ein kurzes, angenehmes Andante schliesst und die übrigen Blasinstrumente nachahmt. Nun folgt das rasche Allegro der Jagd selbst, welches vom vorhergegangenen Andante unterbrochen, und dann fröhlich zu Ende gebracht wird. Alles ist rein geschrieben, und auch so, dass man einen Mann erkennet, der das Pianoforte-Spiel wirklich versteht. Höhere Kunstforderungen wird man an solch ein Werkchen nicht machen.

---

## Kurze Anzeige.

---

*Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés par François Alex. Pössinger.* Op. 8. à Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 3 Fl. 45 Xr.)

Schon ein anderer Rec. hat im 9ten Stücke des vorigen Jahrganges dieser Blätter, bey Gelegenheit der Beurtheilung dreyer von Hrn. P. bekannt gemachter Duos für Violin und Viola, diesem Komponisten das ihm gebührende Lob ertheilt, und zugleich das Charakteristische seiner Ausarbeitungen angezeigt.

Auch in diesen Quartetten (von welchen das erste aus C moll, das zweyte aus F dur, und das dritte aus A dur, gesetzt ist,) hat der Vf. nicht allein jenes ihm mit Recht ertheilte Lob von neuem begründet, sondern auch bewiesen, dass es ihm im Ernste um weitere Fortschritte in der Kunst zu thun sey. Liebhabern der Quartettmusik, die sich nicht blos auf den Genuss der vollendetsten Kunstwerke dieser Gattung — nicht blos auf Mozarts, Haydns und Rombergs Quartetten, einschränken, wird daher diese angezeigte Sammlung eine befriedigende und angenehme Unterhaltung gewähren.

Papier und Korrektheit des Drucks sind lobenswerth. Die Noten sind aber hin und wieder allzustumpf und der Abdruck derselben ist (wenigstens in dem Exemplare, welches Rec. vor sich hat,) zu sehr verwischt.

---

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten November. N°. 7. 1808.

### *Von dem Einflusse der Musik auf den Charakter.*

(Beschluss.)

Unterdessen war durch Erfindung und Ausbildung der Tonschrift, so wie der umfassendsten Instrumente, die Herrschaft der Harmonie vorbereitet und befestiget worden. Die Melodie wich in dem Grade, als sich jene erhob; und Vollstimmigkeit, Instrumentenlärm, oder künstliche Verflechtung der Stimmen, war die Stufe, durch welche sich die Kunstfertigkeit herauf zum Geschmacke bilden musste. Steifheit und Pracht waren der Charakter der damaligen Musik unter den Deutschen. Die Italiener, bey denen der Morgen einer neuen Kultur aufging, bewahrten voll Gesangfähigkeit das Studium der Melodie getreuer, die Poesie, diese schon gebildete Schwester der Musik, half dieser auf. Das Schauspiel wurde wiederhergestellt, und die Musik mit ihm verbunden. Dadurch erhielt die letztere einen freyeren Kreis für ihre Wirksamkeit, und fing allmählich an die Fesseln des Kirchenstyls von sich zu werfen. In diesem Gegensatze bildete sich die deutsche Musik nur noch mehr. Zwar fehlte es noch an herrschender Phantasie, das Studium der Harmonik brachte eine solche Kälte und Einförmigkeit hervor, dass man sagen konnte: „die Musik ist eine versteckte Arithmetik;" allein eben dieses musste die Grundlage einer noch nicht bereiteten Kulturstufe der Musik werden. Eine vielseitigere Bildung, Wetteifer der Kirche, Aufkommen der theatral. Kunst, Begünstigung der Virtuosen, Regungen der Freyheit und des Wohlstandes, machten, dass als die italien. Musik in der Folge immer mehr in Leerheit und Weichheit verfiel, sich männlich und mit frischer Kraft die deutsche hob; — ihr höchstes Produkt, die reine Instrumentalmusik.

In jener Verstandesperiode, welche Nüchternheit und Spielen mit Zahlen auszeichnet, und welche auf jenen sinnlosen Lärm folgte, der nur die Sinne durch das mechanisch Grosse zu betäuben vermag, findet man sehr natürlich eine solche Klage über die Musik, welche die Verweichlichung beträfe, nicht. Nur zuweilen schoben sich eigensinnige Kirchendiener gegen das steigende Ansehn der Musik. In der letzteren Periode aber, die unsern Augen am nächsten liegt, und in welcher wir selbst noch befangen sind, hat sich dieser Tadel von Neuem erhoben.

Zuerst sagt man, das heil. Pathos des Kirchenstyls sey verschwunden, und der elegantere Theaterstyl habe die Oberhand behalten; ja selbst in diesem weiche die Kraft der Natur und Einfalt dem Ohrenkitzel und tändelnder Spielerey; selbst die männlichsten Instrumente würden in weibliche verwandelt, und müssten oft sich hergeben, das Girren und Schmachten der Virtuosen zu unterstützen; die Harmonik werde nicht mehr gründlich studirt, und der wohlfeile Geschmack werfe sich ausschliessend auf die Liedeley.

Wir wagen es nicht, diese Vorwürfe zu widerlegen, die ersten unserer Tonkünstler

haben sich an dem Kirchenstyle versündigt; Verstandesgrübeley und Selbstsucht haben den heil. Religion unter dem grössten Theile des Volks das Ansehn benommen, die Lustsucht ohne Gränzen verlangt täglich einen pikanteren Genuss, die Einfalt und Würde weicht dem Gewaltsamen, Bizarren, oder wiegt sich in weichen Flötentönen ein, ja selbst der Marsch, sonst ein Charakterstück unserer Natien, zerfliesst in Tönen der Schwermuth und Zärtlichkeit. Zwar sind wir an grossen Talenten noch nicht arm; aber auch diese huldigen oft gar sehr der Mode. Allein wer möchte, wenn er die obenaufgestellten Sätze wahr findet, diesen Missbrauch oder Verfall der Musik, der Musik selbst, diese Einseitigkeit der Kunst, als Bildnerin alles Höchsten, als darstellender Kraft jedes Gefühls, zuschreiben?

Wichtiger scheint der Einwand, welcher die Musik selbst betrifft, und welcher auch oft von bedeutenden Männern und tiefen Forschern gemacht worden ist: dass nämlich die reine Musik, d. h. ohne Verbindung mit Poesie gedacht, weil sie jede Empfindung mechanisch anspricht und aufregt, den Menschen in einem steten Fluthen und Schwanken des Gefühls erhalte, in einer inneren Gefühlslust und Schwärmerey, die dem Handeln entwöhne, und ihn der Festigkeit des Willens berauben.

Sprechen wir von der Musik, als schöner Kunst, so erkennen wir ihren Beruf darin, das Schöne durch ein Ganzes von Tönen auszubilden. Das Schöne aber wird in der Tonkunst eben dadurch erzeugt, dass das Gefühl durch den ihm verwandten Ton im richtigen Maasse sich ausspricht, und durch den Sinn in das Gemüth des Hörers dringt.

Auch die blosse Instrumentalmusik hat ein solches Maass; wo das Gefühl nicht spricht, da ist blos Sinnenkitzel. Das Gefühl aber ist zwar unendlich, und lässt sich darum an und für sich nicht in bestimmte Begriffe fassen, (sonst wäre die Darstellung nicht Kunst, sondern Wissenschaft;) aber in eine bestimmte Form muss das Gefühl immer gebildet werden, und können wir gleich nicht das musikalisch Schöne lehren, und sagen, in welche Form das Gefühl gebildet werden soll, — weil wir das Gefühl selbst nicht bestimmen können, d. h. in einen Begriff fassen, (vielmehr ist das eben das Genies Walten, dass es in die Form einen Geist hauche, oder den Geist mit Form umkleide, die schönste Form für ein bestimmtes, d. h. in sich selbst bestehendes Gefühl finde); so kann doch die Kritik negativ darthun, wo diess nicht geschehen ist, wo die Form den Stoff, oder dieser jene überwiegt. Denn wo das Gefühl sich nicht gleichgeblieben ist, wird das Gefühl des Hörenden oder Beschauenden bey dem Kunstwerke — ich setze einen gebildeten Sinn voraus, — gestört, und der Verstand zum Richter aufgerufen. Wo aber jener Stoff die Form wirklich durchdrungen hat, da wird je gerade das Gefühl des Hörers in fröhlichem Maasse spielend erweckt, und in sein Gleichgewicht mit der äussern Empfindung gesetzt werden. —

So soll in der Musik das Gefühl durch Töne objektiv werden, obwohl nicht zu läugnen ist, dass die Musik selbst (im Gegensatz mit der bildenden Kunst) die subjektivste unter den Künsten ist. — Spricht man also von dem einzelnen und wahren musikalischen Kunstwerke, und nennt es Musik, so kann es nur, weil es harmonische Bildung ist, eine Harmonie, ein Gleichgewicht des Gefühls und der Phantasie erwecken, nur auf bestimmte Weise den gebildeten Sinn anreden.

Ausgemacht ist es aber, dass die Kunstbildung wie das Gemüth des Genius selbst, der das Kunstwerk erzeugt, eine gleichmässige Entwickelung der Sinnes und der Phantasie erfordere. Der Sinn macht es, dass wir uns nicht in das Reich der Phantome verlieren, er bindet uns an die Atmosphäre

der Erde, die Phantasie, dass wir nicht in Sinnlichkeit versanken, und auf der Erde den Himmel schauen. Wo aber eine Kraft von beyden überwiegend ist, da kann dieses nicht dem Kunstwerke, sondern muss dem Hörer vorgeworfen werden. Setze ich also ein musikal. Kunstwerk, und einen ihm verwandten Hörer, so kann ich jenen Einfluss durchaus nicht anerkennen.

Spricht man aber, (um diesen Tadel noch weiter zu verfolgen,) wenn man Musik nennt, von dem ganzen Treiben dieser Kunst, von der Ausübung der Musik, so möchte man mir den Einwurf durch Beyspiele deutlicher vorzulegen genöthigt seyn, und etwa folgendes sagen: Wie, bemerkst du denn nicht, dass die stete Beschäftigung mit dem Gefühle, oder mit dem wechselnden Ausdrucke flüchtiger Gemüthsveränderungen, den Charakter erweichen, die handelnde Kraft abstumpfen müsse? fehlt es nicht gerade am meisten den Musikern an wahrer Energie im Leben, Klarheit der Begriffe: weil sie den dunkeln Regungen des Innern, welche sie darzustellen bestimmt sind, wie die Welle dem Strome bewusstlos nachrinnen, und ist diess nicht der deutlichste Beweis, dass die Musik den Menschen verweichliche, indem sie ihn stets auf sein flüchtigeres Selbst richtet?

Wohl weiss ich das Letztere, würde ich antworten, ich muss es Euch zugestehen; ich weiss sogar — mit Erlaubniss der Musiker zu sagen — dass es ein altes Sprichwort ist: „musice vivere" d. h. wie ein Musikus leben; allein rechnen wir ab mit welcher Bildung man gewöhnlich zum Treiben der Kunst kommt, und was gemeiniglich für die Bildung zum Musiker durch Lehre und Anstalten gethan wird; rechnen wir ab, wie die Nothwendigkeit den werdenden Künstler so oft ein Gewerbe mit seiner Kunst zu machen treibt: und ich frage, was giebt es Grosses und Göttliches, das aus dem Himmel der Ideen auf die Erde steigend, nicht die Beschränkung der Zeit, nicht eine Trübung durch menschliche Schwäche erfahren müsste?

Wer etwas Grosses in der Kunst leisten will, der muss sich ihr ganz ergeben; denn nicht blos glückliches Maass der Geistesgabe, auch Studium und Uebung erheischt sie, und, wenn nun ein treuer Sinn mit ernstem Fleisse darauf gerichtet ist, und ganz der Kunst sich weiht, wer mag ihn tadeln, dass er nicht auch in der Kunst des Lebens ein Virtuos sey, und jener Gewandtheit des Denkens, die dem Zöglinge der Wissenschaft eigen ist, ermangele? Wer möchte es der Kunst selbst zuschreiben, dass des Künstlers Geist nicht allumfassend ist? Das Unendliche fasst der Mensch nur auf beschränkte Weise, und seine Kraft ist zugleich die Schranke seiner Individualität. — Doch ist es nicht in andern Künsten eben so? Der Bildner, der den Helden Geist der todten Masse einbildet, das Antlitz des königlichen Geistes in seinen bestimmtesten Zügen im Marmor ausprägt, kann er Achill seyn? der Schauspieler — und diesem hat man eben so oft als dem Musiker jenen Vorwurf gemacht — der Schauspieler, der den unbezwungenen Muth des Herrschers, den tiefen Geist des Weisen, im erfreulichen Bilde lebendig darstellt, kann und soll er jener selbst seyn? Und wenn auch die Wahrheit und ursprüngliche Einfachheit des Gemüths (gesetzt, man brächte sie zur Kunstausübung hin) im Nachbilden des Mannigfaltigen leiden kann, — weil der reproducirende Künstler doch nie mit seinem Produkte dem Wesen nach gänzlich Eins seyn kann und darf, — so ist diess immer Folge menschlicher Beschränktheit, die auch eben sowohl zu vermindern als zu vermehren möglich ist: vor allem aber wird der Sinn des Künstlers, und also auch des Musikers, vor Einseitigkeit bewahrt, durch die Festhaltung und Versicherung des Grundsatzes, dass zwar sein Thun von dem Göttlichen, von der Idee

der Schönheit beseelt seyn müsse, dass er ein Abbild des Unendlichen strebe in sinnlicher Form hervorzubringen, dass aber weder sein Streben, noch dessen Erzeugniss das Unendliche selbst sey; dass ein Kunstwerk gross und erhaben ist, welches aus der Tiefe des menschlichen Geistes zum Lichte geboren wird, dass es aber in Rücksicht auf diesen Geist doch nur sein Abbild, mithin ein Relatives sey und bleibe. Er halte den Sinn offen, das Gemüth thätig für alles Grosse und Gute, die Kraft auf ihren Mittelpunkt, die Kunst, gerichtet, — denn einen Mittelpunkt verlangt die Kraft des Menschen, wenn sie nicht scheitern will in dem unbegränzten Oceane des Lebens; doch ist der Mittelpunkt des einzelnen Individuums nicht die Achse der Gattung —

Vielleicht wollte man nun etwa jenen Vorwurf von der Musik auf alle Künste ausdehnen; ich aber frage: erblickt ihr nicht diesen Gegensatz menschlicher Kräfte durch alle Zweige des menschlichen Treibens? Schadet nicht auch das Wissen dem Fühlen? das Handeln, wo es zur Kunstfertigkeit wird — jenem? haben nicht viele der grössten Gelehrten das Feld ihrer Wissenschaft so eifrig bebaut, dass sie das bürgerliche und häusliche Leben ganz vergassen, und so zu Pedanten wurden? haben nicht zum Beyspiel die thätigsten Staats- und Geschäftsmänner umgekehrt das Wissenschaftliche oft so vergessen, dass sie zur todten Maschine wurden? Gleichwohl wer wird die Wissenschaft an sich, wer die Praxis tadeln? Einseitigkeit giebt es, weil es Beschränktheit giebt; wird die Beschränktheit erkannt, so muss die Einseitigkeit weichen.

Leipzig.

D. Amadeus Wendt.

---

NACHRICHT.

---

Berlin, d. 5ten Nov. Der Herbst hat uns schon mitten in das bunte Leben der Konzerte hineingeführt. Hr. Lafont, erster Violinist der Kayserin von Frankreich, hat mit seiner Gattin am 19ten und 26ten October Konzerte gegeben. Er spielte im ersten, ein von ihm komponirtes Konzert, ein Adagio und ein Rondo; im zweyten, ein neues Konzert aus Es moll, und Variat. von Rode, seinem Lehrer, dem er in Reinheit des Tons, in Präcision, und in Fertigkeit in Doppelgriffen, Trillern und schwierigen Passagen gleich kömmt. Hr Lafont sang auch — theils allein im ersten Konzert, eine Arie von Zingarelli, theils mit seiner Frau in demselben Konzert ein Duett von della Maria. Mad. Lafont sang im ersten Konzert eine Scene aus Artemisia von Cimarosa, und im zweyten, Abrahams Opferfest. Auch hiesige, aber nur untergeordnete Künstler traten in diesen Konzerten auf; im ersten, der junge Schultz mit einem Flötenkonzert, und im zweyten, der junge Freytag mit Mozarts Quartett fürs Fortepiano aus G moll.

Den 31ten Oct. gab der Assessor, J. P. Schmidt, Konzert, oder wie er es nannte, musikalische Akademie. Den ersten Theil eröffnete Haydns grosse militairische Sinfonie aus G dur, Op. 91. Denn folgte: die Gunst des Augenblicks, von Schiller, zum 4 stimmigen Gesang mit Chören gesetzt von C. F. Zelter, worin die Hrn. Ambrosch und Gern die Solostimmen sangen. Hierauf folgte ein konzertirendes Quintett für Fortepiano, Flöte, Violin, Bratsche und Violoncell, von Schmidt komponirt und das Fortep. von ihm selbst gespielt. Den Beschluss machte, nach einleitender Balletmusik: Der Schwur, Terzett und Chor aus Righinis Zauberwald, gesungen von Mad. Schick und den Hrn. Eunike und Gern. Den zweyten Theil eröffnete Webers Ouver-

taire zum Trauerspiel Regulus, mit dem sich anschliessenden Chor der Bergleute aus der Weihe der Kraft. Hierauf spielte Hr. Weiss auf dem Violoncell ein Potpourri von seinem Lehrer, B. Romberg. Dann folgte ein von Weber in die Oper Palmer eingelegtes Quartett, gesungen von Mad. Bethmann und Schick und den Hrn. Eunike und Gern. Den Beschluss machte Haydns Sturm. Da lauter ausgezeichnete Stücke von vorzüglichen Künstlern dargestellt wurden, so war der Genuss des Abends sehr bedeutend.

Die Schneiderschen Sommerkonzerte haben sich, wie ich Ihnen schon vor einigen Wochen meldete, in musikalische Divertissements verwandelt. Ihr Inhalt ist, wie in den Sommerkonzerten, vorzügliche Exekution der Quartetten, Quintetten u. dgl. für Instrumente und Gesang. In dem ersten, am 20ten Oct., hörten wir Mozarts Quintett aus G moll, Winters Cavatine aus dem Labyrinth, (von Gern gesungen,) Haydns Quartett aus C dur, Terzett aus la Villanella rapita (gesungen von Dem. Sebald und den Hrn. Gern und Müller) und Hummels Sextett fürs Fortepiano, 2 Bratschen, 2 Hörner und Violoncell, gespielt von den Hrn. J. P. Schmidt, Clemens, Koller, Weiss etc. Das zweyte Konzert gab uns Haydns Quartett aus G dur, Op. 100., B. Rombergs Quintett für Flöte etc., das Quartett aus der Oper, il Matrimonio per raggiro etc. Verschönert ward dieses Konzert durch Hrn. Lafont, der das in einem, Ihnen vorher beschriebenen ersten Konzerte vorgetragene Konzert mit vierstimmiger Begleitung spielte, wo man noch mehr Gelegenheit fand, seine Sicherheit, Fertigkeit, schönen Ton und Vortrag zu bewundern. Das dritte Divertissement vorgestern gewährte allen Freunden der Kunst einen hohen Genuss, dass der Königl. Kammermusikus, Hr. Romberg, bey seiner Durchreise (nach Preussen und Russland) ein Divertimento aus H moll mit unübertrefflicher Schönheit vortrug. Auch die andern Partieen waren ausgezeichnet: Haydns Quartett aus B dur, Duett von Mozart aus Così fan tutte (gesungen von Dem. Koch und Hrn. Ambrosch,) Beethovens Trio, (gespielt von Mad. Grebenschütz auf einem Schanzischen Flügelfortepiano aus Wien, und den Hrn. Clemens und Weiss,) und das erste Finale aus der vorhin genannten Mozartischen Oper, gesungen von Dem. Koch und Rellstab, Mad. Schroeder, und den Hrn. Ambrosch, Helwig und Müller.

Auch die Bliesenerschen Konzerte in dem grossen Saale des Hôtels zur Stadt Paris haben vor drey Wochen ihren Anfang genommen, und erfreuen sich eines zahlreichen Zuspruchs.

---

## Recensionen.

---

*Geistliche Gesänge, Oden und Lieder, in Mus. gesetzt von Joh. Sörensen, Dr. Med.* Zweyte vermehrte und verbesserte Auflage. Erste Abtheil., zweyte Abtheil. Rudolstadt, gedruckt in der Hofbuchdruckerey. (*Zu finden in der Gerh. Fleischerschen, Kummerschen, und andern Handlungen in Leipzig.*)

Man kann nicht bescheidner von sich und seiner Arbeit sprechen, als Hr. Dr. S. in Ebersdorf von diesem Produkt seiner Musestunden spricht, gleichwol hat es mehr Gehalt, als viele, die sich hochfahrend ankündigen, und verdient das nicht eben häufige Glück, in kurzem zweymal aufgelegt worden zu seyn! Die Sammlung, welche, bey hinlänglicher Unterstützung, fortgesetzt werden soll, kann sich in mancher Betracht ohne Nachtheil an die Schulzesche Samml. geistlicher Gesänge anschliessen; nicht in Absicht auf Kunstgelehrsamkeit, Mannigfaltigkeit, und sichere Hand, aber in Absicht auf Wahl, Auswahl und Be-

handlung überhaupt, und besonders auf einfache, treue Nachfolge des Dichters. Die ersten sechs dieser Stücke sind den Schulzeschen Hymnen ähnlich ausgeführt, (durchkomponirt) die folgenden aber im einfachsten Liederton, theils ein-, theils mehrstimmig, mit Pianoforte-Begleitung geschrieben. Die Kompositionen einiger Stücke der zweyten Abtheilung sind, wie der Vorbericht angiebt, von Hrn. Secret. Klose in Wernigerode. Rec. wird, da hier von einem noch unbekannten Verf. die Rede ist, wenigstens die Stücke der ersten Sammlung einzeln durchgehen, und sein Urtheil ganz in der Kürze beyfügen.

1. Frühpsalm; gut gedacht und anständig ausgeführt. Nur die recitativische Stelle, S. 2. Syst. 5-6, zeigt eine noch nicht sichere Hand. 2. Der sterbende Jüngling, einfach und treulich dem Dichter folgend, ohne Ansprüche auf eigenes Geltenwollen. 3. Gebet, sehr einfach, edel und herzlich. 4. Todesbetrachtung; nachdrücklich und herzlich, doch verlangte das Gedicht einen höhern Schwung des Komponisten, vornämlich in den Stellen: Da kam der Sohn etc. S. 8., Er unser Ruhm etc. S. 9., Ehre sey Gott etc. S. 11.-5. Danklied, kräftig und belebt: nur dass sich solcher und so oft benutzter Unisonos im vierstimmigen Gesange gemeiniglich besser auf dem Blatte, als beym Singen selbst ausnimmt. Reichardt schrieb in früherer Zeit auch vieles in dieser Weise, er ist aber späterhin davon zurückgekommen, und hat wohl daran gethan. Die Stelle, S. 15. Syst. 2., Sein Name heisst Erbarmen etc. überrascht, und ist wirklich schön und rührend — 6. Das Verdienst Jesu Christi; treuherzig — ehrlich, möchte man sagen, wie Schulz. 7. Nicht beträchtlich. 8. Glaubensfreudigkeit; nicht zu verwerfen. Rec. lobt sich aber doch Luthers eigene Melodie! — 9. Gelassenheit, der höchst einfache Text, so wie die sich ihm ganz anschmiegende Musik, sind wahrhaft fromm und dem Herzen sehr wohlthuend. (Takt 6. muss die erste Bassnote in F verbessert werden.) 10. etwas zu gleichgültig. 11. Ein und Alles, (Novalis herrliches Lied: Wenn ich ihn nur habe etc.) mit Recht als Choral einfach und gut behandelt, doch weder den alten Kirchenchorälen, noch der trefflichen, etwas freyern Komposition der Louise Reichardt, in Bedeutung, Eigenthümlichkeit und Innigkeit gleichzustellen. Warum hat der Komponist Syst. 5. Takt 7. Ende, das Ruhezeichen vermieden? warum ist eben dieser sanfte Choral so hoch gesetzt? warum der choralwidrige Gang, Syst. 5. Takt 9. Oberstimme, gebraucht? warum endlich sind eben hier die Verse nur citirt, nicht ausgeschrieben?) 12 bis 16, sind, eben wie die Gedichte, nicht übel, aber auch nicht ausgezeichnet. 17. vierstimmige Hymne, ist kräftig, herzig und gut! wäre sie nur in der Oberstimme nicht so hoch gesetzt! (Syst. 2. Takt 4. hat der Verf. das E-D des Tenors doch wol in der obern Oktave gemeynt?) Für Hölty's Elegie, 18., hätte mehr gethan werden sollen; 19. ist aber wieder sehr anständig, und ganz, was es seyn will. 20 und 21. sind die unbeträchtlichsten von allen, auch ist bey jedem der vollkommene Einschnitt zu Ende des ersten Systems so wenig, als der übereilte Rückgang, nach F moll in diesem, zu rechtfertigen. Die zwey letzten Stücke dieser ersten Sammlung endlich sind höchsteinfach, aber passend und angenehm; und was die Leser von der zweyten zu erwarten haben, nehmen sie wol schon aus dieser Anzeige von selbst ab.

---

1. *Grand Trio pour deux Violons et Violoncelle, composé par Louis van Beethoven.* Oeuv. (Die Zahl ist nicht angegeben.) à Bonn chez N. Simrock. (Pr. 5 Fr. 50 Cmes.)

2. *Grand Trio pour deux Oboes et Basson etc.*

3. *Grand Trio p. deux Clarinettes et Basson etc.*

Diese Dreye sind Eins; nur der Titel bestimmt dies Eine für dreyerley Instrumente, und es ist einen Augenblick problematisch, für welche der Vf. dieses Trio eigentlich gesetzt habe. Der Länge und Einrichtung, so wie einigen Figuren nach, könnte man fast glauben, dass es, blos mit Rücksicht auf die andern Instrumente, zunächst für Bogeninstrumente geschrieben sey; allein bey genauerer Ansicht bleibt man nicht zweifelhaft, dass Oboen und Fagott es sind, für welche der Vf. ursprünglich geschrieben haben mag; auch möchte Rec. diesem berühmten Komponisten nicht zutrauen, dass er für mehrerley Instrumente zugleich habe schreiben wollen, die ihrem Umfange und ihren Wirkungen nach so verschieden sind; die Umkleidung scheint ihm vielmehr von jemand anders herzurühren. Nun kann zwar dieses Trio wol mit Klarinetten statt Oboen, und auch, ohne viel zu verlieren, mit Bogeninstrumenten gespielt werden, wenn es gleich dem grössern Umfang dieser Instrumente nicht angemessen ist; es sollte aber doch auf dem Titel bemerkt seyn, welches das Original sey.

Unter welchen Verhältnissen und zu welcher Zeit nun auch dieses Werkchen geschrieben seyn mag, so finden wir doch, dass es keinen geringen Werth hat; es ist ein mit leichter, aber geschickter, fertiger Hand hingeworfenes heiteres Gemälde, das zwar keine grossen Ansprüche befriedigt, aber auch keine macht, das keine kühnen, erhabenen Gedanken enthält, aber angenehme, und das, wie alles nun zusammengestellt ist, ein anziehendes Ganzes ausmacht. Man bemerkt nirgends ein Missverhältniss, nirgends etwas Gesuchtes oder Unnatürliches; daher verschafft es, bey aller angewandten Kunst, einen angenehmen, ungetrübten, wenn auch nicht hohen Genuss. Die Beschränktheit der Instrumente, und auch die Einfachheit des dreystimmigen Satzes verursachen, dass es Manchem weniger scheinen mag, als es ist. — Schwer auszuführen ist es für alle drey Instrumente eben nicht, doch aber erfordert es, wenn es seine Wirkung thun soll, fertige Spieler, die auch ihre Stimmen mit Geschmack und Nettigkeit vorzutragen wissen; besonders aber müssen sie, wegen der vielen vorkommenden kurzen Noten, die jenen Blasinstrumenten weniger eigen sind, im Abstossen sehr geübt seyn, und auch, da es, wie die meisten neuen Quartetten für Saiteninstrumente, aus vier Sätzen besteht, die, nach eben dieser Weise, ziemlich lang ausgeführt sind, viele Dauer haben. Einige wenige Druckfehler merken wir hier an: im Basse Seite 3, System 3, muss der 31te Takt wiederholt seyn; ebend. Seite 4, Syst. 2, Takt 7., die letzte Note statt h ein f; ebend. Takt 4 die 5te Note statt d–e seyn.

---

*Delassement musical. Erholungen beym Klavier, von Franz Danzi.* Vtes, VItes Heft. München in der Falterschen Musikh. (Pr. V. 1 Fl. 45 Xr. VI. 2 Fl.)

Diese Sammlung vermischter Kompositionen für Gesang mit Begleitung des Pianoforte, oder für dies allein, die recht eigentlich für Liebhaber und Liebhaberinnen von sehr mässiger Kunstfertigkeit und Uebung, aber von Geschmack und anspruchslosem (etwas weicherem) Sinn angelegt scheint — erhält sich in Achtung und Beyfall, und verdient, dass sie darin erhalten werde. Für Mannigfaltigkeit, in jener Sphäre nämlich, ist reichlich gesorgt; etwas geradezu Verwerfliches findet sich nirgends, und manche einzelne, besonders der kleinern Stücke, sind mit Grund vortrefflich zu nennen. Da verschiedene der frühern Hefte nur ganz kurz in diesen Blättern angezeigt worden sind, mögen vorliegende etwas ausführlicher durchgegangen werden.

Das fünfte Heft fängt an mit einer Suite aus dem Ballet: Proserpinens Entführung, für vier Hände eingerichtet. Die Mu-

sik ist lebhaft, mannigfaltig und gut ins Ohr fallend; können wir sie auch nicht, in irgend einem Betracht, vorzüglich ausgezeichnet finden, so werden doch die oben beschriebenen Liebhaber und Liebhaberinnen gewiss dadurch unterhalten werden. Hierauf folgt Rochlitz's Lied: Meine Ruh — aus der Glycine, durchkomponirt, oder, wie man hier mit besonderm Nachdruck sagen möchte: musikalisch paraphrasirt. Es ist ein wirklich schönes Stück, mit gründlicher Einsicht und innigem Gefühl geschrieben. Stellen, wie: Seinem heissen Verlangen — Einmal, ach einmal nur — können kaum treuer wiedergegeben werden, als es hier geschehen ist, und beweisen von neuem, dass D. in diesem Felde seine eigentliche Heimath habe. Den Beschluss dieses Hefts macht ein dreystimmiger Canon, mit Begleitung des Pianoforte, über die Worte: Ach ein Blick von des Geliebten etc. Er ist leicht, artig, angenehm.

Das sechste Heft enthält wieder eine Suite aus obengenanntem Ballet, vierhändig, und vom Gehalt der ersten Abtheilung. Dann folgt: Cantate, am Mozarts Todestage zu singen — vierstimmiger Gesang mit Pianoforte-Begleitung, und einigen kurzen recitativischen Zwischensätzen. Der Text enthält manche wahre Wahrheiten zu Mozarts Ruhme; sie sind aber auch gar zu prosaisch ausgesprochen. Die Musik ist wahrscheinlich für eine bestimmte Gesellschaft geschrieben, und ursprünglich von Blasinstrumenten allein begleitet worden, da mag sie sich denn auch recht gut ausgenommen haben: hier aber, mit dem Pianoforte, erscheint sie etwas dürftig und schwächlich, und dies wird eben hier um so mehr bemerkt, da wol Jedermann bey der Behandlung dieses Gegenstandes etwas Grosses, Durchgreifendes, Herrliches erwartet. Der Gesang ist übrigens mit Sangbarkeit und Zartheit ausgeführt. Diese Cantate ist auch einzeln abgedruckt unter dem Titel versandt worden:

*Cantate, am Jahrestage von Mozarts Tod zu singen, mit Begleit. des Pianof. von Hrn. Kapellm. Danzi* — in derselben Verlagshandlung — Pr. 1 Fl. 12 Xr.

---

## Kurze Anzeige.

---

*Douze Preludes pour l'orgue, comp. par Ch. H. Rink. 6me Recueil.* Oeuvr. 25. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.)

Die meisten dieser Vorspiele sind kurz und im langsamen Tempo; alle aber in freyem Styl, der nur so weit in den gebundenen übergehet, als es bey regelmässiger Behandlung fast unumgänglich ist und bleiben muss. Das Pedal ist obligat, wenigstens bey den Haupteintritten und bey kleinen thematischen Stellen. Weniger sollte für dasselbe nirgends gethan werden, wenn man das wahre Orgelspiel nicht immer mehr verdrängen will. Alles ist in diesem Werkchen zwar ohne hervorstechende Genialität und grosse Tiefe der Kunst, aber mit Verstand, Sachkenntnis und Fleiss gearbeitet; bey weitem die meisten Stücke sind sehr leicht zu spielen, und nur einige gegen das Ende sind dies weniger, ohne jedoch eigentlich schwer zu werden. Orgelspielern, welche solcher Hülfsmittel bedürfen, sind sie allerdings zu empfehlen. — Der Druck auf Stein ist deutlich und gut.

---

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten November. №. 8. 1808.

### NACHRICHTEN.

— — Auch ich bin den 20sten Okt., unter so vielen Fremden, in Dessau gewesen, und habe nun auch schon in öffentlichen Blättern mehrere Schilderungen dieses und der nächstfolgenden Tage gelesen, wobey das für mich noch von besonderm Interesse war, was in diesen Schilderungen aufgestellt wird und gar nicht da war, so wie, was dort abergangen ist, und sich gerade vornämlich auszeichnete.

Nun, es ist meine Sache nicht — tantas componere lites! Indess ist doch gewiss das Regierungsjubiläum eines so edlen, durch gar manche seiner ruhmwürdigen Bestrebungen viel weiter, als auf sein kleines Land, wohlthätig wirkenden, so allgemein verehrten, so allgemein geliebten Fürsten — so wie die unverkennbare, innige Theilnahme aller seiner Unterthanen ja aller Anwesenden, die nur noch Gefühl für die Tugenden eines wahren Landesvaters in sich erhalten hatten — dies ist, sag' ich, eine zu seltene, und auch zu erfreuliche Erscheinung als dass nicht auch Ihre Blätter deren gedenken sollten, zumal, da Musik einen nicht unbeträchtlichen Theil eben an dem Gelungensten ausmachte, womit man dem verehrten Herzog seine Huldigung und Freude darlegen wollte. Ich werde Ihnen also, als sorgfältiger Augen- und Ohrenzeuge, was hieher gehört genau und unparteyisch referiren, und, ohne im Einzelnen nochmals darauf zu deuten, zugleich berichtigen, was in den schon gedruckten Berichten über diesen Ihren Gegenstand falsch oder unvollständig ist.

Am Vorabend des Festes gab die Kapelle des Herzogs auf dem Schlossplatze eine Musik — Sinfonieen u. dgl. — die sich recht gut ausgenommen haben soll, was um so leichter zu glauben, da der Platz von drey hohen Mauern umgeben ist und die Kapelle dergleichen Stücke meistens wacker auszuführen pflegt: ich selbst bin aber nicht gegenwärtig gewesen, da ich erst angekommen war und die Sache zu spät erfahren hatte.

Den 20ten früh um fünf Uhr brachte die Bürgerschaft dem Herzog bey Fackelschein einen Choralgesang, unterstützt vom Stadtchor und den Blasinstrumenten. Der Text war einfach und andächtig, die ganze Scene feyerlich. Alle Anwesende waren bewegt. Des guten, edeln Herzogs Ruf mit bewegter Stimme aus dem Fenster: „Gott segne Euch, liebe Kinder!" war tief ergreifend. — Um sechs Uhr kamen etwa vierzig junge Mädchen des hiesigen Adels und der Honoratioren. Sie überreichten und sangen mit Begleitung von — ich glaube nicht Guitarren, ein kurzes, artiges Chor, vom Kammermusikus Hrn Reinicke in Dessau komponirt. — Jetzt brachten siebenzig Bürgerstöchter kleine Geschenke, Gedichte etc. die Judenmädchen hernach etwas Aehnliches u. s. w. Von sieben Uhr an erschienen nach und nach sämmtliche Landesbehörden, bis auf die Dorfrichter, deren herzliche Aeusserung oft weit edler rührte, als was in der Folge man-

die sogenannte Gebildete, zum Theil mit anmasslichem Gewäsch, zu vernehmen gaben. Doch hier nur von Musik!

Nach neun Uhr ging der Herzog, von seinem Hofe etc. begleitet, durch eine Doppelreihe junger Mädchen, auf Blumen, die diese vor ihm herstreuten, und indem vom Thurme: „Nun danket alle Gott," geblasen wurde, zur Kirche. Hier hätten nun wol gute polizeyliche Vorkehrungen getroffen seyn sollen, dem rohen Andrang der Menschen Grenzen zu setzen; aber das war nicht geschehen, oder wurde nicht gehörig ausgeführt: dieser Andrang war, aussen und in der Kirche, so gross, so gewaltsam und tumultuarisch, dass z. B. nicht einmal der Diaconus, welcher ein passendes Stück aus der Bibel verlesen sollte, an dem Orte seiner Bestimmung anlangen konnte; ja dass ihm auch, während seiner Versuche, dieses zu erreichen, die Uhr gestohlen wurde! — Darüber ging denn auch das schöne und mit Einsicht gewählte Musikstück, das die ganze gottesdienstliche Handlung, nach einem Präludium der Orgel, (welches sehr alltäglich ausfiel) würdig einleiten sollte, fast ganz verloren. Man gab nämlich das alte, wahrhaft fromme Adoramus von Anton. Pietri, das in Rom am Charfreytage gesungen wird, und das Sie selbst zuerst in Deutschland in einer Beylage zu Ihrer Zeitung vor etwa einem halben Jahre bekannt gemacht haben. Die Bässe waren, wie Sie es eben daselbst angerathen haben, mit den Violons unterstützt, und diesem, wie allen folgenden Musikstücken, deutsche Texte untergelegt. Der Vortrag des Sängerchors war, so viel sich vor Geräusch vernehmen liess, nicht sonderlich, wenigstens nicht von der Art, wie eben solche Werke ihn verlangen: gebunden, getragen, ganz übereinstimmend im Zu- und Abnehmen u. s. w. Das verlangt aber freylich öftere, genaue Proben und diese wendet man an so etwas heut zu Tage nicht gern, wo man mit Lust nur viel Noten macht und heraus spielt oder singt.

Nach dem Gebete und dem Verlesen, trat Mozarts Motette eine: Non pulvis et cinis etc., in der b. Breitkopf und Härtel gedruckten Partitur: Oh fürchterlich tobend etc., aus D moll, mit Posaunen und reichem Orchester besetzt. Dies Musikstück wurde brav exekutirt und that eine vortreffliche Wirkung — wenigstens alles das, was daran wirklich vortrefflich ist. Denn die letzte Abtheilung, $\frac{3}{4}$ Takt, hat doch wol zu viel Wiederholung. Hierauf folgte ein Choralgesang von der Gemeinde, und die — Predigt des Hrn. Consistorialraths. Unterbrochen wurde diese (ein glücklicher Gedanke!) durch ein sehr feyerliches, herrlich gearbeitetes Chor — Solostimmen, wechselnd mit Tutti, das Ganze mit reichem Orchester begleitet — von der Komposition des Legationsraths, Hrn. von Lehmann, in Dessau, der gewiss einer der gründlichsten Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur, so wie einer der grössten Klavierspieler in Deutschland ist, und dessen öffentlich bekannt gemachte Werke auch von schönem Talent und gelehrten Einsichten in die dichtende Tonkunst zeugen. Was ich an verschiedenen von diesen seinen Kompositionen sonst auszustellen gehabt, dass sie nämlich zu künstlich, gleichsam ausstudirt, und auch hin und wieder für glücklichen Effekt zu schwierig geschrieben sind — das hatte bey diesem Stücke gar nicht Statt, und man bemerkte leicht, dass hier nicht nur der denkende Kopf, sondern zugleich das theilnehmende, gerührte Herz sich ergossen habe. Die Ausführung war, sowol von Seiten des Gesangs, als auch von Seiten des Orchesters, sehr rühmenswerth. Die Soli wurden mit Geschmack und Diskretion von Dem. Kuhn, Mad. Ane, Hrn. Bellinger und Hrn. Frank (letztere drey vom Theater) vorgetragen. Alles ging genau, und auch die Piano, die sonst dem Orchester eben nicht sehr zu lieben scheint, wurden mit Delikatesse ausgeführt. Die Wirkung war wirklich herzerhebend und gross; und hierüber noch nur Eine Stimme

unter den Musikverständigen, wie unter dem andern Publikum. Auch der Herzog und seine Familie schienen ganz besonders davon ergriffen zu seyn.

Nicht so ganz kann ich die Ausführung des bekannten Te Deum von Hasse, (des kleinen, aus D dur) rühmen. Die erste Hälfte war zu langsam genommen, und es fehlte auch an dem Feuer der Ausführenden, welches dies glänzende Stück verlangt. Nur gegen das Ende kam mehr Leben hinein, und ging alles wie es sollte. Man hatte auch dieser Musik deutschen Text untergelegt, und einen, der sich mit dem tausendjährigen, herzerhebenden Original gewiss in keinem Betracht messen konnte — zu geschweigen, dass die Unterlegung, ohne hier, der eigenen Struktur des Werks nach, oft gezwungen herauskommen musste. — Die Altsoli wurden von Dem. Friederike Rust, einer Tochter des sonstigen Musikdirektors in Dessau, den wenigstens die Klavierspieler wol noch nicht vergessen haben, vorgetragen. Dem. Rust besitzt eine volle, schöne echte Altstimme, die ganz aus der Brust ertönt. Sie sang vollkommen sicher und auch mit Sinn; nur ihre Aussprache war nicht gut, welche hingegen an der andern Dilettantin, Dem. Kuhn, vorzüglich zu rühmen war.

Die Ausführung überhaupt wurde durch den unbequemen Platz, den das Orchester einzunehmen hat, sehr erschwert. Die Wenigsten können den Direktor sehen, das Rückpositiv der Orgel trennt das Ganze in zwey Hälften; wie ein in Glieder abgesteckten Bataillon, wo jedes Glied für sich, nach seinem Flügelmann, nicht nach dem Kommandowort des Chefs feuert, sehen hier die Trompeten und Hörner auf die Klarinetten und Fagotten, diese auf die Violinen, diese wieder auf die Bässe u. s. w. Noch Eins ist dabey zu beklagen, dass nämlich (wunderbar genug*) die Violinen — und, wie ich von Kennern gehört, immer, und zwar einschliessend, in dieser Kirche so schlecht klingen. —

Der Zeitraum zwischen Kirche und Oper, wurde mit Cour der hiesigen hoffähigen Fremden und einem Diner beym Erbprinzen ausgefüllt. Das Schauspiel, das diesmal etwas früher anging, um die Illumination nachher nicht zu weit in die Nacht hinaus zu verschieben, wurde mit einem — Act von Prolog eröffnet — — Nun folgte Armide von Gluck, dies grosse, herrliche Meisterwerk! Was soll ich weitläufig über seinen längst anerkannten, ausgezeichnet hohen Werth sprechen? Ich hatte die Armide mehrmals unter Webers, des Gluckisten, Leitung in Berlin gehört, und war hier gewissermassen zu Hause. Ich hätte dies zu seyn nicht nöthig gehabt, und gestehe mit Vergnügen, dass das Dessauische Orchester und einige Mitglieder der Gesellschaft alle Ehre von dieser Aufführung haben, die übrigens bey der zweyten Vorstellung, am 21sten, noch mehr gelang. Dem. Jaime, (Armide,) die ich oft in Leipzig gehört, hat ohne allen Vergleich besser gesungen, als dort jemals; ihre, leicht rauh und schneidend werdende Stimme klingt in diesem weiten, hallenden Hause ungleich besser, als dort. Hr. Bullinger hingegen bewies, dass er die Schule, welche dergleichen Werke verlangen, gewiss nicht besitze. Die Chöre gingen, grösstentheils nicht gut genug, um ihrer mit besonderm Lobe gedenken zu können. Auf die „Vermalung des Grossen mit dem Zarten," wie Gluck sie verlangte, schien man am wenigsten hingearbeitet zu haben. Einige grosse Massen wurden indessen recht brav dargestellt; z. B. das Chor aus B, in der 4ten Scene des 2ten Akts. Vorzüglich gelang ferner die 2te Scene des 3ten Akts, ein Duo, der Dem. Jaime und Hrn. Frank. So wurden auch die Provocation an die Furie des Hasses, und der unaussprechlich schöne Ausgang nach dem Verschwinden der Furie, wo Armide sich ganz

dem Gefühle der Liebe hingiebt, — und wo die 2te Violin das bedeutungsvoll figurirte leere D so beharrlich behauptet, — von der Sängerin, Dem. Jaime, wie vom Orchester sehr gut ausgeführt. In der zweyten Vorstellung traf Hr. Musikd. Jakobi auch die Tempos richtiger, als dies bey verschiedenen in der ersten Vorstellung geschahe. Nur die Tänze —! Wären sie nicht so eng ins Ganze der Oper verflochten, müssten kleine Theater, wie dieses, sie gar nicht versuchen wollen. Das Edle daran kömmt sonst heraus wie eine Tanzschule, wo die Gouvernante dabey sitzt und strickt, und das Grosse, Gewaltige, wird zu leerer Springerey und Karikatur. Ist Mittelmässigkeit in allen schönen Künsten schwer zu ertragen, so ist sie es gewiss in der höhern Tanzkunst vollends gar nicht. Die Dekorationen waren zum Theil schön. Der rühmlich bekannte Dessauer Dekorationsmaler, Hr. Bozzi, an dessen Darstellungen man so vieles Schöne zu rühmen bekömmt, scheint jedoch in Wolken nicht glücklich zu seyn. Alle, die ich von ihm gesehen habe, schneiden sich zu scharf gegen die Luft ab, und verrathen beym Herabsinken zu sehr ihre dichte Masse. Daher thut die Feerey, wo Rinaldo mit der Rasenbank, worauf er ruht, und allen ihren Umgebungen, in die Luft gehoben wird, nicht die rechte Wirkung. Doch gelang auch dies bey der zweyten Vorstellung um vieles besser, wie auch der Feuerregen, der Armidens Aufenthalt am Schlusse der Oper zerstört. — Noch verdient Hr. Aue rühmlich genannt zu werden, der die dankbare Partie des dänischen Ritters mit Sicherheit und mit Gefühl sang und spielte.

Alles zusammengenommen, gehört die Darstellung der Armida auf dem Dessauer Theater zu den gelungenen; und, ich wiederhole es, das meiste Lob verdienten Dem. Jaime und das Orchester. Dessen ungeachtet hat die Oper hier den Meisten — Langeweile gemacht. Woher mag das wol kommen? Ich meyne: die wenigsten Zuschauer sind mit der Fabel des Stücks genug vertraut, um auf jede einzelne Situation die nothwendige Aufmerksamkeit zu wenden und sie sich für das Darzustellende wirklich zu interessiren. Der grösste Theil scheint nicht einmal so viel musikalische Bildung zu besitzen, um in dem Gebiete der Tonkunst mehr Schattirungen zu ahnen, als die zwey: muntere Musik, und traurige. Und endlich — das Publikum im Allgemeinen, will im Theater ganz passiv, will nur amüsirt seyn! Das ist nun freylich jetzt nicht in Dessau allein der Fall, sondern, leider, auch in gar vielen, auch in weit grössern, und, wie die Leute sagen, vorzüglich gebildeten Städten. Was hat nun aber diese Disposition, wenn ich so sagen darf, seit einem Decennium oder zweyen, so weit verbreitet, gleichsam in gäng' und gebe gemacht? Es mag vielerley zusammen gekommen seyn, besonders in den letzten Jahren; aber die meiste Schuld haben doch wol die Theater-Direktionen, die immer nur zu dem grossen Haufen der Schwachen und Unmündigen hinabsteigen, statt ihn allmählich zu sich hinaufzuziehn, wenn sie nämlich selbst oben stehn! „Aber die Kasse —!“ Nie werdet ihr mich überzeugen, dass Spekulation aufs Schlechte fortdauernd mehr Vortheil bringe, als die, aufs Gute! —

Zwey Tage nachher war des Vormittags in der Hauptschule eine Feyerlichkeit, die sich durch eine geistreiche Rede des Direktors, Hrn. Vieth, und durch Gedichte vom Inspektor, Hrn. de Marées, zu denen der Dess. Kapellmus., Hr. Reinicke, eine recht gute Musik geschrieben hatte, sehr vortheilhaft auszeichnete. Das Ganze wurde in dem Schulprüfungszimmer von einem Theile der Kapelle und von dem Schulsingechore durch Hrn. Reinicke selbst aufgeführt. Die Musik bestand aus drey Chören: einem sehr kurzen zum Anfange; einem längern in der Mitte, nach Endigung der Rede; und einem

zum Schluss, nach dem von dem jungen Sandune, einem Schüler der Hauptschule, gesprochnen Gedicht. Das letzte Chor gefiel vorzüglich durch einen einfachen, fliessenden Gesang, und durch eine freundliche, heitere Harmonie, um welche sich eine sehr gefällige, gut bindende Figur in den Saiteninstrumenten, schlang. Alle drey Strophen wurden nach der ersten gesungen, so, dass dadurch dieses Chor den sehr hierher passenden Charakter des Liedes erhielt. Es musste jeden ansprechen, dieses kleine Tonstück, und würde unfehlbar bald von der ganzen Versammlung mitgesungen worden seyn, hätte es mehrere Strophen gehabt, so leicht prägte sich der ruhige Fluss der Gedanken ein. Das Ganze wurde genau und fleissig exekutirt; und es macht Hrn. R. besondere Ehre, den Knaben alles so gut einstudirt zu haben, dass man füglich glauben konnte, sie fühlten alles, was sie sangen — eine Unmöglichkeit für eine Jugend von 12 bis 14 Jahren! Der Herzog und der Erbprinz waren gegenwärtig; sie und alle Anwesende schienen sehr bewegt.

Am Abend desselben Tages war eine ähnliche Feyerlichkeit in der Synagoge. — Die Hauptsache war eine, von Hrn. Wolf gelesene, recht gute Rede, und eine Musik auf hebräischen Text. Der Komponist derselben ist ebenfalls in Dessau angestellt, und ich nenne den mir angegebnen Namen nur darum nicht, weil ich hinzusetzen muss, dass es der Komposition an allem fehlte, was man mit Recht an einer guten Musik zu loben hat. Der fast unaufhörliche Trompetenlärm machte das Uebel eher ärger, als besser.

Da haben Sie denn eine treue und rücksichtlose Angabe dessen, was von jenem Feste für Ihre Blätter gehört! Zu schliessen weiss ich nicht besser, als mit dem herzlichen Wunsche, der auch der Ihrige, so wie jedes Theilnehmenden in und ausser Dessau seyn wird: Gott segne den edlen Herzog und erhalte ihn noch lange in der Fülle geistiger und körperlicher Kräfte, deren er sich jetzt noch erfreuet! —

---

München, d. 4ten Nov. Gluck's Iphigenia in Tauris wurde hier mit deutschem Text den 22sten und 23sten Oktober gegeben. Sie hat Vielen sehr wenig, Wenigen sehr viel gefallen. Die erste Vorstellung wurde im hohen Grade kalt aufgenommen: die zweyte hob sich, und man rief Dem. Peyerl heraus, welche mit Einsicht und Gefühl die Rolle der Iphigenia dargestellet hatte. Hr. Tochtermann, als Orest, spielte sehr schön, und Hr. Weichselbaum gab in den drey ersten Akten gegründete Hoffnung, auch im Spiele bald mit den besten Mitgliedern der hiesigen Oper wetteifern zu können. Seine Stimme und Methode vervollkommnen sich täglich, und er leistet bey einer so kurzen theatralischen Laufbahn alles, was der billige Kenner erwarten kann. — Ein hiesiges Blatt macht Gluck'n zu unserm Landsmann, und giebt ihm ein oberpfälzisches Dörfchen zum Geburtsort *), worauf wir ohne in unserer Bescheidenheit eben nicht stolz scheinen. Edler, herrlicher Gluck! dich haben die Musen geleitet und in ferne Lande geleitet: bey uns wärest du wol unbekannt auf deinem Dorfe gestorben! So lebest du unsterblich in der Brust jedes denkenden und fühlenden Wesens, und lächelst in höhern Sphären über die hohlen Urtheile jener, denen ein missgünstiges Geschick nur für Bravourarien Sinn beschieden hat! —

*) Das Blatt hat Recht: Gluck ist auf einem oberpfälzischen Dörfchen an der böhmischen Grenze geboren. Man weiss von seiner frühern Geschichte so wenig, weil sein Vaterland wenig aus ihm machte, und er in der Folge auf seiner glänzenden Laufbahn, wenig Lust haben mochte, sich und Andere an seine kummerliche Jugend zu erinnern. d. Redakt.

Iphigenien ging einige Wochen vor Pachter Robert, eine kleine französische Oper in einem Akte, von Le Brun, einem hier noch nicht bekannten Komponisten. Die Musik ist sehr artig, das Sujet unterhaltend. Besonders gefiel Hr. Muck, der einen Dorfbarbier vorstellte, als solcher eine ganz lazzarische Arie zu singen hatte, und in den ersten Scenen durch sein komisches Spiel vieles Lachen erregte.

Ich gehe in meinen Neuigkeiten immer rückwärts, und mache Sie aufmerksam auf Dem. Frank aus Mannheim, welche gegen Ende Septembers im Opferfest, in Sargines, und zweymal als Fanchon — in dieser, mit ungetheiltem Beyfall auftrat. Sie nennt sich eine Schülerin von Mad. Bertinotti, welches nur von Rouladen, Manieren, Trillern etc. zu verstehen seyn wird, denn Dem. Frank selbst zeigt so viele Theaterkenntnis, hat ein so richtiges, feines Spiel, dass sie unmöglich aus jener Schule kommen kann. Sie ist sehr gebildet, und würde in der bürgerlichen Oper jedem deutschen Theater Ehre machen.

Hr. Abt Vogler hält sich seit einiger Zeit hier auf, um die letzte Hand an seine grosse Orgel zu legen. Noch sind, wie es scheint, die Urtheile über dieses grosse Werk, so wie über den grossen genialischen Tonkünstler, der sie bauet, nicht einig. Ist sie erst ganz vollendet, sollen Sie eine authentische Beschreibung derselben erhalten. Hr. V. trägt die grossen Dekorationen eines Verdienstordens, womit ihn der Grossherzog von Hessen in Darmstadt, sein Gönner und Freund, geziert hat. Mancher rümpfet die Nase darüber, der sich freuen sollte, dass die Muse der Tonkunst auf deutscher Erde noch Jemanden findet, der sie in Wahrheit ehrt. Ist es ihr bey uns nicht ergangen, wie ihrer dramatischen Schwester? Beyde gingen leer aus, wie Schillers Poet, (in dem bekannten schönen Gedichte die Theilung der Erde.) Nicht einmal den Trost hat sie, mit Zeus im Olymp zu leben, da er auf Erden seine Gaben alle schon verspendet! — —

---

Wien. (Uebersicht des Septembers und Oktobers.) Wol haben Sie lange nichts von mir gehört; aber was soll ich Ihnen auch schreiben, da es mit den interessanten Neuigkeiten, wornach wir seit geraumer Zeit schon vergeblich schmachten, auf unsern Theatern so spärlich aussieht? Endlich aber haben die Freunde der theatral. Musik eine kleine Herzstärkung erhalten, welche nun auch in vollen Zügen von ihnen eingeschlürft wird. Ich meyne die Oper: das Waisenhaus, in zwey Aufzügen, mit Musik von Jos. Weigl *). Sie gehört unter die wenigen, welche auch von denen, die nicht eigentliche Musikliebhaber, noch weniger Kenner sind, besucht werden, weil sie vernünftigen Zusammenhang, Sinn und ansprechende Handlung hat; und wird daher jetzt einen Tag um den andern, und zwar immer bey gedrängt vollem Hause gegeben. Das Sujet ist folgendes **) — — —

Sehr artig ist in die tragischen Scenen dieses Stückes der gut gezeichnete Charakter eines treuherzigen, äusserst gutmüthigen, aber geschwätzigen Gärtners eingewebt, welcher die tiefen Eindrücke, welche das Unglück Theresens auf den Zuschauer macht, von Zeit zu Zeit mildert — welches um so mehr zu loben ist, da der wirklich angreifenden sentimentalen Scenen in diesem Singspiel in der That so viele sind, dass sonst, ohne sol-

*) Man vergleiche, was von einem andern Korrespondenten über diese Oper in No. 5. unsrer Zeit. gesagt worden ist.

**) Man findet dies schon am angeführten Orte.

che Unterbrechung, eine gewisse, nicht für jeden Menschen angenehme Ueberreizung und Abspannung hervorgebracht würde.

Besetzt ist dieses Singspiel sehr gut: Direktor, Hr. Saal; Therese, Dem. Milder; Gustav, Dem. Haym; Thomas, (der Gärtner) Hr. Weinmüller; Stumm, (Theresens Vater) Hr. Demmer; Luise, (seine Nichte) Dem. Marconi, und Sternberg, Hr. Vogel. Alle singen und spielen mit ausgezeichneter Lust und besonderem Fleisse; aber vorzüglich thun sich hervor Dem. Milder und Hr. Weinmüller durch ihren ungemein anziehenden Vortrag in Gesang und Deklamation. Einzeln jedes Schöne in Hrn. Weigls Musik anzuführen, würde zu weitläufig seyn, nur im Allgemeinen kann ich Ihnen sagen, dass die Musik durchgehends der Gattung im Ganzen und auch dem Texte im Einzelnen genau angepasst, tief gefühlt und überhaupt von der schönsten Wirkung ist. Dass einige wenige Leute, die doch gern auch über jedes Neue etwas sagen wollen, und wenn's irgend möglich tadeln zu müssen glauben, Hrn. Weigl zum Vorwurf machen, seine Musik enthalte nichts Neues — dabey will ich mich nicht aufhalten, zumal da diese Leute wol selbst schwerlich bestimmt genug wissen möchten, was sie eigentlich wollten, obgleich zu gestehen ist, dass das Neue, was die Oper wirklich enthält, nicht eben in der Erfindung, auch nicht in einzelnen ungewöhnlichen Wendungen, u. dergl., sondern mehr in, Andern nicht gewöhnlichem Ausdruck besteht. Uebrigens ist diese Musik so hell, klar, fasslich, und gesangreich, dass Alles hinzuströmt, voung gerührt, lebhaft erfreuet wird, und — sie versteht — eben weil sie ans Herz dringt! — Sie finden in dieser Oper weder schwierige Passagen, noch lange, koncertirende Ritornells, sondern nichts mehr noch weniger, als nöthig ist, um genau die Gemüthsbewegung auszudrücken, und auszumalen, die der Dichter vorgezeichnet hat. Schon habe ich sie sechsmal immer mit steigendem Vergnügen gehört, und ich gestehe offenherzig, ich wüsste keins unter den verschiedenen einzelnen Stücken derselben anzuführen, welches mir in seiner Art nicht gefiele, oder das ich anders wünschte, wol aber entdecke ich täglich mehr Reiz darin, theils in der — blühenden Instrumentirung, möchte ich sagen, theils aber vornämlich in der schönen Ausarbeitung der Ensembles. — Zu wünschen ist übrigens, dass bey den folgenden Wiederholungen das Orchester sich nicht wieder solche Nachlässigkeiten zu Schulden kommen lasse, wie das vorigemal — besonders in Betreff der Hörner und Flöten: welche letztere zumal auf schwachen Füssen stehen!

---

R e c e n s i o n.

---

*Deux Sonates pour le Pianoforte par J. Wölfl* Oeuvr. 27. No. 1. et 2. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist vor kurzem (No. 55. des vorigen Jahrg.) von einer, einzeln bey André herausgekommenen Wölflschen Klaviersonate ausführlich, und mit gebührendem Lobe gesprochen worden; alles Vortheilhafte, was von diesem Werkchen gerühmt ward, liesse sich von diesen beyden wiederholen, denn sie sind ziemlich in demselben Geist und Geschmack geschrieben, nur noch länger ausgeführt. Beyde sind kräftige, lebendige, feurige Stücke; kunstgerecht und doch klar, brillant und gefällig; vollstimmig, ohne die Melodie zu verdunkeln, nicht eben schwer, ohne auch den tüchtigen Spieler zu wenig zu beschäftigen. Etwas nachlässig gearbeitet scheinen sie jedoch; und mag das, da es sich fast in allen Werken dieses Komponisten, auch den sonst vorzüglichen, findet, zu dem Wunsche berechtigen, dass er sich selbst zu noch mehr Beharrlichkeit, Ausdauer — zu dem was die gemeine Sprache Sitzefleisch nennet — nöthigen möchte,

Dann würde er gewiss Werke liefern, wie sie kaum Einige der jetzt schreibenden Klavierspieler hervorbringen können, und das Publikum, das sich so entschieden für W.s Kompositionen erklärt hat, würde diese Begünstigung dann auch von allen Seiten gerechtfertigt sehen. Das, übrigens musterhaft ausgeführte Andante der zweyten Sonate erinnert, dem Thema und auch der Behandlung nach, an Haydns Andante in der Sinfonie mit dem Paukenschlage näher, als es wol eigentlich geschehen sollte. Der dritte Satz der zweyten Sonate ist der geringste von allen, und stehet besonders dem ersten zu sehr nach, als dass sich das Ganze vollkommen in sich selbst abschliessen könnte. Dieser Unvollkommenheiten im Einzelnen ungeachtet, wird ganz gewiss kein Spieler von Geist und Geschicklichkeit diese Sonaten ohne Wohlgefallen vortragen, und oft vortragen können.

Der Stich ist deutlich und gut, aber nicht ganz fehlerfrey.

---

KURZE ANZEIGE.

---

*Concertante pour deux Violons avec toutes les parties d'Orchestre, composée par J. Reicha.* Oeuvre 1er. à Bonn chez N. Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Es ist dieses ein neuer, im Wesentlichen ganz unveränderter, blos mit einem neuen, veränderten Titel versehener Abdruck der schon vor vielen Jahren als drittes Werk herausgekommenen, und Ref. selbst schon 9 bis 10 Jahre bekannten Concertante des Hrn. J. R., welcher mit Hrn. A. R. nicht zu verwechseln ist. Jene erste Ausgabe ist so eingerichtet, dass die zweyte Principalstimme auch von einem Violoncello ausgeführt werden kann, für welches eine eigene Stimme beygelegt ist. Gegenwärtig ist sie blos für zwey Violinen bestimmt, und jene Einrichtung fürs Violoncello weggelassen. Dadurch ist nun freylich ein neuer Titel nöthig geworden, und da dieser Titel, wie gesagt, seinen Grund hat, die musikalische Welt nun auch nicht etwa befugt, ihn für einen kleinen Kunstgriff des Verlegers zu halten, um dadurch dem Werke wieder neuen Abgang zu verschaffen! es ist ja ohnehin die Zahl, welche angiebt, das wievielste Werk es sey, um zwey zurückdatirt, und statt des dritten das erste gesetzt. Jedermann weiss aber, dass das Erste immer früher, folglich älter, als das Dritte ist, und niemand wird es daher für ein neueres Werk halten! Da es aber doch für ein Anderes gehalten werden konnte, so war zwar diese Anzeige, nicht aber eine nähere Beurtheilung nothwendig. Zur Ehre des Vf. sagen wir nur so viel, dass die Zeit dasselben noch nicht eben auffallend vorgeeilt, und dass es noch immer, besonders für weniger Geübte, (die Solostimmen sind nicht eben schwer auszuführen,) sehr brauchbar ist.

Das Papier ist bey dieser Auflage viel besser, als bey der ersten; der Stich nimmt sich daher auch weit vortheilhafter aus.

---

Leipzig. Der rühmlich bekannte Komponist und Virtuos auf dem Pianoforte, Hr. Steibelt aus Paris, ist auf seiner Reise nach St. Petersburg, wohin ihn ein sehr vortheilhaftes Engagement vom Kaiser Alexander ruft, in Leipzig angekommen; und da sich Hr. St. einige Wochen hier aufhalten wird, finden die Freunde seiner Kunst und Geschicklichkeit vielleicht Gelegenheit ihn näher kennen zu lernen und öffentlich zu hören.

---

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten November. N°. 9. 1808.

RECENSIONEN.

1) *Sinfonie à grand Orchestre* — Oeuv. 41. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

2) *detto* — Oeuv. 42. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

3) *Trois Duos pour deux Violons.* Oeuv. 45. (Pr. 1 Thlr.)

4) *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle.* Oeuv. 48. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

5) *Trois detto* Oeuv. 49. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

6) *Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle.* Oeuv. 52. (Pr. 18 Gr.)

7) *Grand Duo pour deux Violons.* Oeuv. 55. (Pr. 16 Gr.)

(Sämmtlich komponirt von Antoine Reicha und verlegt von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Durch verschiedene Zufälle ist die Anzeige dieser Kompositionen verspätet worden; wir wünschen, dass dieses auf das Schicksal derselben keinen nachtheiligen Einfluss haben möge — Ein anderer Rec. hat unterdessen nicht nur mehrere Werke A. R.s für's Pianoforte angezeigt und beurtheilt, sondern auch ausserdem manches Rühmliche von ihm gesagt, wogegen wir nichts einzuwenden haben. Im Gegentheil — was dort im Allgemeinen über den Geist, die Kenntnisse, die Art und Weise dieses Komponisten, was über das Gute und Nichtgute jener Werke desselben gesagt ist, (besonders aber über das Gesuchte, Bizarre, welches denn so oft anstössig gefunden worden ist, und welches wir lediglich dem Bestreben, nur immer neu und originell zu erscheinen, zuschreiben möchten,) dies kann auch grösstentheils auf die hier angegebenen, grössern und kleinern Instrumentalstücke bezogen werden; doch möchten wir einige davon ausnehmen, in welchen man schon mehr die dort noch vermisste Ordnung und Symmetrie der Theile, mehr Zusammenhang, und auch mehr Melodie und Anmuth findet. Das Bemühen, durch Originalität hervorzustechen, und überall, wenn und so weit es seyn kann, einen eigenen, neuen Weg einzuschlagen, ist gewiss an sich nicht tadelnswürdig, wie sich das ja von selbst versteht, sondern im Gegentheil eine natürliche, keine geringfügige, und auch eine der Kunst vortheilhafte Eigenschaft aller ungewöhnlich organisirten Köpfe: aber freylich, wenn das Streben, das Ringen darnach, wenn nicht gleichsam die Naturnothwendigkeit, ohne dies auch eben so zu sagen, in einer Kunstschöpfung selbst bemerkbar wird; wenn dadurch die natürliche, d. h. die auf die Natur des Menschen und des Kunstwerks selbst gebauete Ordnung, der natürliche, nicht blos herkömmlich angenommene Charakter und Zusammenhang des Ganzen zerstört werden — sey das nun, wenn von Musik die Rede ist, in Ansehung der melodischen Theile oder der Harmonieenfolge, oder des Rhythmus: so kann es, wenn es sonst wirklich von Geist zeugt, zwar noch immer eine gewisse Achtung erwecken, aber zu loben ist eigentlich da nichts, und für das Werk und sei-

nen Effekt selbst ist es gewöhnlich noch nachtheiliger, als eigentliche Fehler, wie deren auf den gewöhnlichen Wegen begangen werden. Man kann ein solches Werk immerhin, und mit Recht, frappant, imposant, sogar kunstvoll und wunderbar nennen: aber damit ist es denn auch gethan; zu heiter genossen, oft dazu zurückkehren, es lieben, es sich ganz zu eigen machen — das mag man nicht, und kann es auch nicht: denn es ist nicht wahrhaft erhaben, es ist nicht wahrhaft schön, es ist auch nicht wahrhaft angenehm, gefällig und reizend.

Die Sinfonieen No. 1. und 2., beyde in Es dur, gehören vielleicht zu den besten Werken des V.s, und er hat hier gewiss schon eines Theils geleistet, was der Rec. seiner früher angezeigten Werke erwartete. Besonders aber zeigt sich das in der ersten derselben. Diese ist fast ganz frey von allen oben getadelten Eigenheiten; sie hat einen bestimmten, festgehaltenen Charakter, nicht nur jeder einzelne Satz hat Zusammenhang, sondern auch alle vier Sätze, woraus sie besteht, eignen sich einander ziemlich gut an. Sie beginnt mit einem ernsten Largo, welches den gewöhnlichen Einleitungssätzen der bessern ältern Ouverturen ähnlich ist, und schon etwas nicht Gleichgültiges verkündigt; das darauf folgende Allegro erweckt eine ernste, aber nicht wilde Freude; in dem Andante ist diese Empfindung nicht unterbrochen, sondern nur mit mehr Weichheit unterhalten; auch die Menuett verläugnet dieses Charakter nicht; (das Trio ist eine sehr sanfte und zarte Melodie, aber die über dieselbe in den vier letzten Takten kontrapunktirte Figur in der Oboe, welche von der Flöte ein Viertel später in der Sexte nachgeahmt wird, macht die Zuhörer beym ersten Anhören glauben, die Flöte habe sich verspätet, — und wenn man's dann auch besser weiss, ist es doch ohne Wirkung,) und das Finale endlich setzt die erweckte Stimmung des Gemüths mit Würde fort; ja es senkt sich sogar, ungeachtet seiner grössern Lebhaftigkeit, in einigen Stellen zum Schwermüthigen. Der mittlere Theil desselben, in C moll, fängt einen etwas fremdartigen, unerwarteten Satz an, welcher bis zur Wiederkehr in das Thema in verschiedenen Imitationen und Wendungen fortgesetzt ist, woran man den guten Kontrapunktisten erkennt. Der letzte Theil ist kräftig und feurig gehalten, so dass er das Ganze anständig beschliesst. Gewiss verdient diese Sinfonie allgemein bekannt zu seyn.

No. 2 ist, wie es scheint, mit noch mehr Fleiss gearbeitet, wenigstens sind noch mehr kontrapunktische Künste angewendet: dagegen hält sie sich aber nicht so frey von gesuchten Gedanken und Wendungen, und jenes Haschen nach Auffallendem wird sichtbarer. Das erste Allegro ist ein gut gearbeiteter, lebhafter, hin und wieder noch ziemlich wild aufbrausender Satz; des Angenehmen, was doch jenes erst heben und eingängiger machen könnte, ist wenig darin: dafür aber manches Scherzhafte. Nun wissen wir freylich wol, dass eben dies mit jenem verbunden, (ohngefähr wie in Jean Pauls Dichtungen, oder auch in einigen Beethovenschen Kompositionen,) eine mächtige, tief eingreifende Wirkung machen kann: aber es muss dann auch wirklich verbunden, nicht blos wie zusammengewürfelt seyn! Das schwermüthige, etwas düstere Adagio hat mehr Empfindung und innern Zusammenhang derselben, wenn auch dieser Zusammenhang, das Stück artistisch angesehen, weniger zu entdecken ist. Uebrigens scheint es, als wenn das Thema dieses Satzes besser einen halben Takt im Aufschlag anfangen müsste, wie es auch gegen das Ende geschrieben ist; wenigstens erschwert dieses Schwanken des Rhythmus der Melodie die Ausführung, weil die Musiker genöthigt gemacht werden, sich die gute Taktzeit zuweilen in die Mitte des Taktes zu denken. Wird jedoch dies Adagio gut aus-

geführt, so darf man sich gute Wirkung davon versprechen. Die Menuett (Allegro) ist in dem Geschmacke einiger von Beethoven und Haydn; das Trio aber wirklich, nicht blos scheinbar originell. die Modulationen sind sehr kühn; der erste Theil (Es moll) schliesst in Ges dur, der zweyte fängt in G dur an, und läuft dann durch C dur, C moll, As dur, Es dur, zurück in G dur. Mit dem Finale (Allegro Scherzando) konnte sich Rec., auch bey öfterm Anhören, nie aussöhnen; es gehet denn doch, auch für das wunderlichste Scherzando, etwas zu arg darin her. Die Fugue z. B., welche anfängt, durchaus herrschend ist, und das Ganze zusammenhalten soll, ist doch gar zu spielend und unbedeutend; die erste Violin trägt sie ganz allein, ohne alle Begleitung vor, und man weiss in der That nicht, ob der Komponist mit ihr oder mit dem Auditorium nur hat spielen wollen. Alle Kunst, mit welcher nun der Satz in der Folge ausgearbeitet wird, vermag es nicht, den Mangel an Interesse des Hauptgedankens zu ersetzen — zu geschweigen, dass eben in dieser künstlichen Ausführung wieder manches sehr Wunderliche vorkömmt, und eben bey solcher Bearbeitung doch die Frage gar nicht aussenbleiben kann: Ist das nicht wieder so viel Aufheben um einen — Eyerkuchen? Die Arbeit, an und für sich selbst, ist aber grösstentheils achtungswerth.

No. 3. In diesen Duetten finden sehr geübte Spieler ihre Arbeit, weniger geübte aber Gelegenheit, sich in verschiedenen Lagen, Sprüngen, Doppelgriffen, Bindungen u. d. gl. zu üben. Das erste derselben bestehet aus einem Andante und Capriccio, welches letztere, wie man von Hrn. R. erwarten kann, ziemlich das Extrem dieser Gattung erreicht. Für die erste Violin ist es sehr schwer auszuführen. Der erste Satz des zweyten (Adagio molto) hat, bey viel Mannichfaltigem, nicht wenig Angenehmes, bey der darauf folgenden dreystimmigen Fuge hat die erste Violin zwey Stimmen zu übernehmen (ebenfalls eine gute Uebung.) Die Fuge wird auch dem Nichtkenner nicht missfallen, obgleich sonst bekanntlich diese Tonstücke unter Instrumentisten selten dankbare Zuhörer finden. Das dritte fängt gleichfalls mit einem Adagio an, und zwar bis zum 12ten Takt, cantabiler, dann aber wird der gute Gesang durch eine bunte Figur verdrängt, und jener kehrt erst, nachdem dieses Tempo von einem kurzen Andante unterbrochen worden ist, auf kurze Zeit wieder. Das letzte Allegro ist am gefälligsten.

No. 4, 5 und 6. Das Quartett (wie die wahre Sonate überhaupt,) ist von den grössern, vollstimmigern Tonstücken, z. B. der Sinfonie, ohngefähr so verschieden, wie in der Malerey das sogenannte Kabinetsstück, und das grosse Freskogemälde, wol auch die Theaterscene. Dort wird alles sorgfältig ausgemalet, geputzt, verschmolzen und abgerundet, hier aber alles in grossen Massen, mit kräftigen Strichen, zusammengehaltenem Licht, starken Schatten etc. aufgetragen, geordnet und ausgeführt. So schreitet auch die Sinfonie in grossen Perioden und in dem, was der Musiker starke Effekte zu nennen pflegt, fort, das Quartett hingegen in schönem Gesang, in künstlicher Verwickelung und in sorgsamer Auflösung der Stimmen. Selten hat ein Künstler für beyde Arten gleiche Talente. Rec. glaubt, dass Hr. R. weit eher für jene grössern Tonstücke geschaffen sey, als für diese, und daher auch mit jenen wahrscheinlich eher Glück machen werde, als mit diesen. Die vorliegenden Quartetten werden zwar nicht Wenigen Unterhaltung gewähren, wegen der vielen vorkommenden launigen, oft sonderbaren Gedanken: aber jene sorgfältige Ausführung und Abrundung, so wie das überhaupt, was eben als dem guten Quartett wesentlich angegeben worden — das haben sie nicht, und es kommt nun darauf an, ob

man dem Rec. in jenen Prämissen Recht giebt oder nicht, was er auf sich selbst beruhen lassen muss. Die drey ersten unter No. 4. sind reicher an Figuren und Passagen, und daher schwerer, als die folgenden; dagegen haben die, unter No 5, mehr verwickelte Harmonieen und wunderbare Zusammenstellungen. Bey No. 6 bezieht sich das „Grosse" auch nur auf die Länge desselben. Es bestehet in einem Allegretto, mit freyen und durch Zwischensätze verbundenen Variationen, aus einer Menuett, einem Largo, einer kleinen scherzhaften Fuge, und einem Allegro scherzando.

No. 7. ist sehr verschieden von den Duetten, unter No. 5. Sie ist nicht so reich mit Verzierungen und oft seltsamen, schwierigen Passagen ausgestattet, aber daher auch angenehmer und geniessbarer, als jene. Ein einleitendes Adagio ist meistens vierstimmig, in langen Noten und Bindungen, was sich denn sehr gut anhört. Das Allegro hat nicht wenig interessante Melodieen und einige kühne Ausweichungen; man vergleiche z. B. die Stelle, nach dem Ruhepunkt im zweyten Theile, wo von B moll in F dur ein halber, fremder Schluss gemacht und dann in Fis dur fortgefahren wird. Unter den folgenden Sätzen — einem wenig ausgeführten, blos durch Pizzicato und Tremulando, womit die erste Periode wiederholt wird, verlängerten Largo, einem Presto und Finale Scherzando, ist das vorletzte blos gekünstelt, das letztere aber das gefälligste.

Der Stich sämmtlicher Werke ist gut.

---

*Caprices ou Etudes pour la Flûte, comp. et déd. à Mer. le Comte de Moskau par R. Dressler. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel.* (Pr. 16 Gr.)

Diese Uebungen sind mit guter Einsicht, nach festem Plan, und mit unverkennbarer Kenntnis dessen, was das Instrument hergiebt und man jetzt von ihm verlangt, geschrieben. Sie sind keinesweges abgebrochene oder auch trockene Stücke, blos zur Beförderung mechanischer Vollkommenheit, sondern eigentlich ziemlich ausgeführte, wohl zusammenhängende Sonatensätze, die, ausser dem, dass sie jenen instruktiven Zweck unselbst beabsichtigen, auch eine so angenehme Unterhaltung gewähren, als diess bey einem Instrumente, das keine Harmonie zulässt, und ohne Begleitung anderer Instr., möglich ist. Man findet sechs solcher Stücke, deren jedes, wie das seyn soll, irgend eine besondere mechanische Schwierigkeit vorzüglich bearbeitet, doch so, dass die spätern Stücke die früher geübten Fertigkeiten nebenbey wiederholen. Das erste beschäftigt vornämlich mit Sprüngen in die zweyte Oktave; das zweyte, mit weiten Passagen, gebrochenen Accorden und schwieriger Intonation; das dritte, mit dem Zungenstoss auf Einem Tone; das vierte mit schwierigen Bindungen, das fünfte mit künstlichen Trillern, das sechste mit präcisem Zungenstoss in allerley schnellen Figuren. Für Anfänger hat der Verf., wie man schon aus dieser unsrer Anzeige siehet, nicht geschrieben; man muss schon etwas Beträchtliches bezwingen können, ehe man ihm hier folgen kann: dann aber wird man sich durch fleissige und genaue Uebung dieser Stücke eben so sicher weiter gebracht, als angenehm unterhalten finden. Der Stich ist sehr gut.

---

## B e r i c h t

*über die Arbeiten der Sektion der Musik in der Klasse der schönen Künste des Instituts zu Paris vom 1sten Okt. 1807. bis zum 1sten Okt. 1808.*

(In der Sitzung am 1sten Okt. von Lebreton vorgelesen.)

---

Die Klasse der schönen Künste hat in diesem Jahre 282 Artikel, die ihr von der Kommission des Dictionn. de la langue des beaux-arts vorgelegt wurden, geprüft und angenommen. Diese Artikel bestehen nicht immer in blossen Wortdefinitionen; um die oft vagen, oder wenig bekannten Kunstausdrücke zu bestimmen, werden nicht selten gedrängte Abhandlungen, oder wenigstens Erläuterungen nöthig; die Kunstsprache bedarf es vorzüglich, dass sie von unnützen, dunkeln und überflüssigen Ausdrücken gereiniget werde, und wenn es gleich uns mehr darum zu thun ist, die gewöhnliche Sprache kennen zu lehren, als zu reformiren: so hielten wir es doch für unumgänglich nöthig, diese Reform wenigstens vorzubereiten, und, wo es die Noth erforderte, selbst zu beginnen. So fanden wir in der musikalischen Nomenclatur eine solche Verwirrung, dass es unmöglich war, Licht hineinzubringen. Bey genauerer Untersuchung derselben zeigte sich, dass ihre Unvollkommenheit von der Art und Weise herrührte, wie sie sich bildete. Ein Benedictiner zu Arezzo in Italien um das J. 1024 sammelte die Elemente der Kunst, von welcher die Spuren, die sich in den Alten fanden, fast ganz verwischt waren. Er erklärte die Schriften der Griechen, liess die Musik einigermaassen wieder aufleben, und trug die Grundsätze derselben in dem schlechten Latein der Zeit vor, welches damals die einzige Sprache der Gelehrten war. Seine Schüler sprachen ihm nach, und es entstand ein Gemisch von Griechisch und Lateinisch, das in der Folge nicht nur unübersetzt beybehalten, sondern auch, als die Musik mit neuen Ideen bereichert wurde, durch neue, mit den alten oft gar nicht in Verbindung stehende, und oft einen ganz verschiedenen Sinn zulassende Wörter vermehrt wurde. Als wir in der Mitte des letzten Jahrhunderts die reizenden Melodieen der Italiener kennen lernten und bewunderten: so suchten die Franzosen sich nicht nur diese zu eigen zu machen, sondern holten auch die italienischen Wörter für die Nüancen der Bewegungen und des Ausdrucks, so dass die Verwirrung in diesem Chaos noch grösser wurde.

Jetzt, da die Kunst zu einem so hohen Grade vorgerückt ist, und fast bey allen Nationen Europa's auf demselben Punkte steht, sollte es jetzt nicht Zeit, sollte es nicht möglich seyn, die Nomenclatur derselben zu fixiren? Frankreich kann hinführo mit einer ihm eigenen Musik auftreten, es bildet eine Schule, die französische Sprache ist die deutlichste, die bestimmteste: sollte es nicht alle Ansprüche, nicht alle vernünftigen Beweggründe haben, die Aufnahme der französischen Wörter in der Musik zur Bezeichnung der Ideen französischer Komponisten zu bestimmen, jeden gewöhnlichen Ausdruck auf Einen Begriff einzuschränken, die nöthigen Ausdrücke von den Ausländern anzunehmen, aber zu französiren, endlich die barbarischen Wörter, welche keiner Sprache angehören, zu entfernen, und sie durch französische zu ersetzen? Doch da Neuerungen in den einmal angenommenen Gewohnheiten mächtige Gegner finden: so hielt es die Kommission des Wörterbuchs und die Klasse für doppelt nützlich, sich mit dem Konservatorium zu verständigen, wo die musikalische Sprache von ihren ersten Elementen an bis zu den vollendetsten Methoden gelehrt wird. Diese Schule, welche von ihrer Seite schon sehr vortheilhafte Aenderungen gemacht hat, zeigte sich, da sie für die Fortschritte der Musik von so regem Eifer belebt ist, zu den ihr vorgeschlagenen Konferenzen bereit, und das glückliche Resultat der ersten Verhandlungen lässt an dem glücklichen Erfolge der übrigen nicht im mindesten zweifeln. Es werden darin nur die Punkte verhandelt, welche Schwierigkeit haben können.

Während die Klasse sich so warm und thätig mit dieser Kunst beschäftiget, suchten auch ausser ihrem Schoosse denkende Köpfe neue Wege und fruchtbare Principien auf.

Ein System, das in dieser Hinsicht Aufmerksamkeit verdient, ist die Theorie des Hrn. Momigny, welche der Minister des Inneren der Klasse zur Prüfung vorgelegt hat *). Die Sektion der Musik hat den Verdiensten, dem Eifer, dem Mühe und der Standhaftigkeit des Hrn M. das gebührende Lob ertheilt, aber da seine Lehre dahin abzweckt, einen Theil der Theorie und der in den italienischen, deutschen und französischen Schulen angenommenen Methoden zu vernichten: so bedurfte es einer festen Begründung der Principien und einer ganz deutlichen Darstellung der Wahrheiten, um die Beystimmung der Meister zu erhalten. Diese Klarheit vermisste die erwähnte Sektion in diesem Werke. Uebrigens glaubt sie, dass die Beurtheilung desselben mehr vor den Richterstuhl der Mathematiker, als der Komponisten gehöre. Man kann also den Cours d'harmonie et de composition, von Hrn. Momigny, der ohnehin schon ins Publikum gekommen ist, hier nur als ein Werk auszeichnen, das Interesse hat, das aber Zeit bedarf, um die ihm gebührende Stelle zu behaupten.

Hr. la Salette aus Grenoble hat die Klasse um ihre Meynung befragt über ein System der musikalischen Stenographie, und über eine neue Art, die Fortepianos zu stimmen. Beyde sind ins Publikum gekommen. Nach dem Urtheil der Sektion für die Musik haben die vorgeschlagenen Mittel zur Beseitigung der wirklich stattfindenden Inkonvenienzen selbst wesentliche Nachtheile, so dass sie das gewünschte Ziel nicht positiv erreichen können.

Wir erwähnten den Eifer, welchen das Konservatorium bey den Konferenzen in Betreff der musikalischen Sprache bewiess: die Methoden, welche von demselben über jeden Theil des Unterrichts bearbeitet und herausgegeben worden sind, haben die Meynung der Klasse von seiner Nützlichkeit und seinen schon geleisteten Diensten sehr vermehrt. Es thut mir Leid, einen trefflichen Bericht, welchen Hr. Framery in unserer Sitzung am 24sten Sept. über diese sämmtlichen Methoden abgestattet hat, übergehen zu müssen; er würde von den tiefen Kenntnissen und dem trefflichen Geiste seines Vfs. einen neuen Beweis liefern. Sie bestehen 1) in Principes élémentaires, welche die Bildung aller möglichen Töne in der Musik, nach der sogenannten Scala geordnet, in sich begreifen; 2) in einem Traité d'harmonie, welcher in der Geschichte der Musik Epoche machen muss: er ist von Hrn Catel, und umfasst ein ganz neues System; 3) in einer Méthode de chant, die von Mengozzi vorbereitet, von Cherubini redigirt, und von Gossec, Méhul, Langlé, Richer, Garat, Plantade, Guichard und Ginguené discutirt wurde; 4) in einer Méthode de Piano adaptée au clavecin et à toute espèce de clavicorde von Hrn. Adam; 5) in einer Méthode de violon, die von den Hrn. Rhode, Kreutzer, Baillot vorbereitet, und von dem letzteren redigirt wurde. Letzterem verdanken wir auch die Redaktion der Méthode du violoncelle; 6—8) in einer Méthode de flûte, die von dem verst. Hugot angefangen, und von Hrn Wunderlich beendigt wurde, in einer Méthode de cor von Hrn Domnich; endlich in einer Méthode de basson von Hrn Ozy, einem Virtuosen auf diesem Instrument. Diese Elementarwerke, in 12 Foliobänden, sind für die Schule und für das Zeitalter ein bleibendes Denkmal des Ruhms. — Um die Zöglinge nicht von der Schule, wo sie gebildet worden, zu trennen, erwähnen wir hier die Hrn. Gasse und Dourlens, welche aus

*) Es ist dies dasselbe interessante Werk welches in unsern Blättern, in Nr. 1., 2., 4 u. 5., von diesem Jahrg., ausführlich angezeigt wurden.

dem Konservatorium, nachdem sie einen der grossen Preise erworben hatten, nach Italien gegangen sind, um dort ihre Studien zu vollenden. Unseren Einrichtungen zufolge, haben sie ihre klassischen Arbeiten in Rom der Klasse zur Prüfung vorgelegt.

Zu gleicher Zeit sandte auch ein auswärtiger, in ganz Europa bekannter, Komponist, Hr. Zingarelli, Kapellmeister am Vatican und Korrespondent der Klasse, zum Beweise seiner Achtung für eine sehr interessante Partitur, worüber von der musikalischen Sektion ein besonderer Bericht abgestattet wurde. Der Gegenstand ist schrecklich. Es ist die Episode von Ugolino, im 33 Gesang von Dante's Hölle. Die so gewaltsamen Leidenschaften Ugolinos und seines Gegners scheinen nur unter der kräftigsten Begleitung und bey dem stärksten Orchester ein Gegenstand der Melodie werden zu können; allein Zingarelli verschmähte diese mächtige Hülfsquelle. Er hat blos durch die Töne der Stimme rühren wollen, und es ist ihm gelungen. Ein solcher Erfolg verräth ein Talent vom ersten Range.

---

Der oben erwähnte Bericht über die Arbeiten der Pensionnaire an der kaiserl. Musikschule zu Rom, welchen Hr. Méhul in der Sitzung der Klasse der schönen Künste am 1ten Okt. vorlas, enthält im Wesentlichen folgendes.

Zufolge des Reglements der Klasse, welches den Pensionnairen an der kaiserl. Akademie zu Rom die jährlichen Arbeiten vorschreibt, um von der Anwendung ihrer Zeit und von ihren Fortschritten in der Kunst einen Beweis zu geben, haben die Hrn. Gasse und Dourlens verschiedene Musikstücke nach lateinischem und nach italienischem Texte eingesandt. Nach der Prüfung derselben fand die Sektion der Musik sich von neuem überzeugt, dass Italien einen grossen Einfluss auf die Schreibart unserer jungen Komponisten haben werde. Ihr gesuchter und oft überladener Styl wird sich in Rom verlieren, sie werden mit weniger Ansprüchen und mit mehr Klarheit in den Ideen zurückkommen. Das Te Deum von Hrn. Gasse ist für zwey Chöre bestimmt, und zeugt von einer wahrhaft merkwürdigen Korrektheit, Erhabenheit und Festigkeit des Styls. Alle Bedingungen einer schönen Kirchenmusik finden sich darin vereinigt. Ein Christe eleyson, fugenartig nach einem dreyfachen Thema, mit 6 Stimmen ohne Begleitung, bot noch grössere Schwierigkeiten dar, als das vorhergehende Stück, und Hr. Gasse zeigt sich durchgängig über alle Schwierigkeiten erhaben. Der vollkommene Unterricht des Hrn. Gasse, so wie Hrn. Androt's Verdienste bey dem ersten Concurs, zeugen von der tiefen Wissenschaft unseres Kollegen Gossec, dessen Unterweisung wir die jungen Künstler verdanken, welche mit den drey grossen Preisen gekrönt zu werden verdienten.

Ausserdem habe ich von demselben VI. noch einer grossen italienischen Scene zu erwähnen. Diese Komposition zeigt, dass Hr. Gasse in der theatralischen Gattung eben so glücklich ist, als in der religiösen. Es ist überhaupt in dieser Scene leicht zu erkennen, wie sehr die etwas rauhen Formen der französischen Melodie durch die italienische Melodie gemildert werden. Man könnte sagen, die letztere verhalte sich gegen die erstere, wie Raphaele Manier gegen die Manier von Michel Angelo. Uebrigens hat man diesen Unterschied weniger dem musikalischen Genie, als dem Einfluss der Sprachen, der Sitten und des Klimas beyder Nationen zuzuschreiben. Der Berührungspunkt, welcher gegenwärtig zwischen beyden Nationen Statt findet, die Verschwisterung beyder Schulen durch das Pensionat in Rom, und der Sieg, den wir über unsere Vorurtheile und Angewohnheiten davon zu tragen Muth gehabt ha-

han, bürgt uns dafür, dass die jungen französischen Komponisten, die sich einige Jahre in dem Vaterlande Virgils, Raphaels und Pergolese's aufhalten können, wenn sie mit Kenntnissen und Kraft ausgerüstet dahin kommen, Anmuth und Eleganz von dorther zurückbringen werden.

Hr. Dourlens hat ebenfalls ein Te Deum komponirt, und dieses Stück ist zu Rom mit Beyfall aufgeführt worden. Dessen ungeachtet fand die musikalische Sektion diese Komposition zu weit; es fehlt ihr an jener Wärme, an jenem Enthusiasmus der Dankbarkeit, das einen solchen religiösen Gesang beleben muss. Unbedingtes Lob aber verdient sein Dies irae. Dieser, Trauer und Schrecken ankündigende Gesang ist gut aufgefasst, gut gehalten und gut geschrieben. Die Motive sind wahr, mannichfaltig und fallen nie aus dem feyerlichen und düsteren Tone, wodurch die Melancholie so anzieht.

Wäre Andrut uns nicht durch den Tod entrissen worden, der zu Rom, wie zu Paris, bedauert wurde, und hätte nicht Hr. Boutilier den Entschluss gefasst, bloss seine Musse-Stunden der Komposition zu widmen: so würde unser Reichthum doppelt seyn. Doch die Klassen des Konservatoriums sind mit Subjekten angefüllt, die voll Liebe und Begeisterung für die Kunst mit einander wetteifern, unseren Verlust zu ersetzen.

---

## Kurze Anzeige.

*Trauer-Cantate auf das selige Ende Joh. Christ. Friedrichs, Freyherrn von Watteville, in Mus. ges. v. C. J. Latrobe, in den Klav. ausz. gebracht von Joh. Sörensen, Dr. Med.* Rudolstadt, geds. in der Hof-Buchdruckerey.

Ein kleines Werkchen, das einen weitern Wirkungskreis verdient, als es bisher gefunden zu haben scheint. Es bestehet aus Chören mit abwechselnden Sologesängen, alle sehr einfach, rein und anständig geschrieben, und sehr leicht auszuführen, alle haben den Ausdruck der Schwermuth und sanften Trauer, und erheben sie sich von Seiten der Kunst nicht eben hoch, so wird man doch leicht bemerken, dass sie nach verständigem Plane entworfen, und mit sicherer Haltung und guter Schule (doch keiner der neuesten) ausgearbeitet sind. Die Texteworte lassen es zu, dass die Cantate bey Begräbnissfeyerlichkeiten jedes guten Jünglings, ja, mit einiger Abänderung, jedes geliebten Todten gebraucht werde; so würde sich auch die Musik aus diesem vollständigen Auszuge leicht in Orchestermusik, die hier mit dem Quartett der Saiteninstrumente ausreichte, versetzen lassen, womit denn gar mancher Cantor und Direktor kleiner Orchester sich zu einem passenden, anständigen Gelegenheitsstück verhelfen könnte, statt dass man sonst, eben bey solchen besondern Vorfällen, so oft abgeschmackte, oder doch zweckwidrige Stücke aufführt. Der sehr einfache Chor: Die folgen zwar etc., S. 26. folgg., hat Ref. am vorzüglichsten; das Duett: Hed dir etc. S. 7 folgg., am wenigsten gefallen. Der Auszug ist mit Sachkenntniss und Fleiss verfasst.

---

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

# INTELLIGENZ-BLATT

## zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. Nº. III. 1808.


### Verkauf einer Musikhandlung.

Um mich den ausgebreiteten Geschäften meines Museums und meines Lehrinstituts ausschliessend widmen zu können, bin ich entschlossen, meine Musikalien-Verlags- und Sortiments-Handlung, inclusive der Notenplatten, ganz oder theilweise zu verkaufen. Man tritt darüber unmittelbar mit mir selbst in portofreye Unterhandlung. Berlin, im October 1808.

R. Werkmeister.

---

### Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gluck, Ouverture d'Iphigenie en Tauride pour le Pianoforte. 8 gr.

Cimarosa, Ouverture ed Arie dell' Op. Pimmalione p. il Pianoforte. 8 gr.

Cherubini, Ouverture de l'Op.: Lodoiska pour le Pianoforte. 8 gr.

Eberl, A. Ouverture de l'Opera: La Reine des isles noires p. le Pianoforte. 8 gr.

Romberg, Bernh. 3 grandes Sonates p. le Pforte av. accomp. de Violoncelle Liv. 1. 2. 3. à 1 thl.

Starke, F. gr. Sonate p. le Pianoforte av. un Cor et un Violoncelle obligé. 1 thl.

Gyrowetz, A. trois Nocturnes p. le Pianoforte av. accomp. d'un Violon et Violoncelle. 1 thl.

Mauchberg, F. 12 Walzer sammt Coda f. das Pianoforte allegro. 1 thl.

Dussek, J. L. 12 Leçons progressives p. le Forte Piano. Liv. 1. 2. 3. 4. à 12 gr.

Winter, P. Ouv. de Tamerlan p. le Pfte. 8 gr.

Weigl, Jos. Ouverture du Ballet, Bachus et Ariadne p. le Pianoforte. 8 gr.

Mayer, S. Ouverture de Lodoiska p. Pforte. 8 gr.

Zwölf Original Märsche d. französischen Armée f. d. Pianoforte. 1. stes Heft. à 8 gr.

Starke, Fr. 12 Musikstücke aufgeführt b. d. Vorstellungen der Kunstbereiter f. d. Pforte. 8 gr.

— — Trauermarsch. 8 gr.

Neukomm, S. A. 12 Var. p. le Pfte. Op. 17. 12 gr.

— — 12 Variations faciles p. le Pforte sur une Romance des 4 Saisons. Op. 18 12 gr.

— — 12 Variations p. le Pforte sur le Thême de Duo. La ci darem la mano, de Don Juan. Op. 19. 12 gr.

— — 12 Variations p. le Pforte s. l'air des Tirolers. Wann i in der fruh aufsteh. Op. 21. 12 gr.

Weigl, Jos. Marsch a. d. Ballette: Richard Löwenherz f. Clavier No. 1. 2. à 4 gr.

Baillanque, M. Variations s. Petit Nel con pie con mi mato p. le Pfte et la Guit. Op. 12. 12 gr.

— — Variations pour le Pianoforte et la Guitarre. Op. 14. 12 gr.

Eberl, Ant. 2 Sonates à 4 mains p. le Pianoforte Op. 7. No. 1. 2. à 1 thl.

— gr. Duo p. le Pfte et Violon. Op. 26. 1 thl. 12 gr.

— Le même p. Pfte et Violon. Op. 26. 1 thl. 12 gr.

— — Sonate p. le Pforte av. accomp. d'une Flûte obligé. Op. 29. 1 thl. 8 gr.

— — Sonate p. le Pforte av. acc. d'un Violon obligé. Op. 35 1 thl. 8 gr.

— — Sonate p. le Pianoforte av. accomp. d'un Violon obligé. Op. 50. 1 thl.

Arien aus beliebten neuen Opern für eine Flöte, No. 5. 6. à 3 gr.

Variationen für eine Flöte, No. 5. 3 gr.

Neue beliebte Tänze f. eine Flöte, No. 3 5 gr.

Gebauer, F. R. 6 Duos progr. dialogués p. 2 Flûtes Liv. 2. 1 thl. 4 gr.

— — 50 Leçons methodiques en Duo p. Flûtes à l'usage des commençans. Op. 51 1 thl. 8 gr.

Eberl, C. F. Conc. p. la Flûte. Op. 25. 1 thl. 16 gr.

Haydn, Jos. 3 Trios originaux pour 2 Flûtes et la Violoncelle. 20 gr.

Breith, Ch. 12 Variations p. une Flûte s. le Duo Wenn mir dein Auge strahlet etc. Op. 91. 6 gr.

— — 6 Variations s. le Thême: O jerum o jerum das Gäld ist rar etc. Op. 92. 4 gr.

— — 12 Variations sur un air tirolien p. une Flûte. Op. 95. 6 gr.

Welling, J. L. 8 Variations s. le Thême: noch Gesang elle Fraulein etc. p. Clarinette av. Orchestre. Op. 27. 1 thl. 4 gr.

Tuch, H. G. Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Cors en B, 2 Bassons et 2 Hautbois non oblig. Op. 20. 15 gr.

Cherubini, Symphonie toute nouvelle arr. p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. 1 thl.

Journal amusant p. 2 Flûtes. Cah. 1. 2. 3. à 16 gr.

Pär, Ferd. Ouv. de l'Op. i Sargines p. 2 Flûtes. 5 gr.

Bevelanque, M. Marche Favorite arr. p. 2 Flûtes et la Guitarre av. un Andante varié. Op. 94. 5 gr.

---

Hänsel, P. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 17. 2 thl. 8 gr.

Wanhall, J. 6 Duos très faciles et progr. p. 2 Violons. Op. 56. Liv. 1. 2. à 10 gr.

Bolle, Alex. Etude p. 2 Violons. Op. 10. 1 thl. 4 gr.

Haydn, Jos. 3 Trios p. 2 Violons et Violoncelle. No. 1. 2 à 1 thl.

Romberg, A. 3 Duos concertans pour 2 Violons. Op. 4. 1 thl. 10 gr.

Beethoven, L. v. gr. Trio pour Violon, Alto et Basse. Op. 3. 1 thl.

Ländler Tänze f. eine Violine 8 gr.



Romberg, B. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 12. F dur 1 thl.

Romberg, Andr. 3 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Violoncelle. Op. 16 2 thl.

Rolla, Al. 3 Quatuors p. 2 Vlons, Vla, et Violoncelle. Op. 5 2 thl. 8 gr.

André, A. 6 Duos instructifs p. 2 Violons. Op. 30. No. 1. 2. à 20 gr.

— — Anleitung zum Violinspielen. Op. 30. 1tes und 2tes Theil. à 1 thl. 6 gr.

Pleyel, I. 12 petits Duos p. 2 Violons. Liv. 6. de Duos. Cah. 1 1 thl.

Montalno, 12 grands Solos ou Etudes p. la Violon. Liv. 1. 2. 3. 4. à 18 gr.

Call, L. de, Serenade p. 2 Guitarres. Op. 59 16 gr.

— — Serenade pour Flûte, Alto et Guitarre. Op. 47. 20 gr.

— — Serenade pour Guitarre, Flûte et Viola. Op. 66 20 gr.

— — Sonate p. Flûte et Guitarre. Op. 76 1 thl.

— — Serenade pour Flûte, Alto et Guitarre. Op. 86. 1 thl.

Bornhard, Anweisung d. Guitarre zu spielen. 10 gr.

Molitor, S. Trio pour Guitarre, Flûte et Alto. Op. 6. 1 thl.

— — 6 Ländler p. 2 Guitarres. 5 gr.

— — Marche funèbre à la mort de Mad. Tarchus p. une Guitarre. 4 gr.

Bornhaupt, M. 10 Variations p. la Flûte registrée l'accomp. d'une Guit. obligé. Op. 11 10 gr.

— — 12 Ecossoises pour la Flûte et la Guitarre. Op. 16 8 gr.

— — 12 Contre Danses Anglaises p. la Flûte et la Guitarre. Op. 17 8 gr.

— — Quatuor p. Guitarre, Violon, Flûte et Violoncelle. Op. 18. 18 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten December. | N°. 10. | 1808.

### Bruchstücke
*aus den Briefen eines deutschen Tonkünstlers.*

Du hast wol Recht, man muss nicht immer glücklich seyn wollen! Das Glück ist ein Mädchen; verfolgt man's, so flieht es; lässt man's gehen, so — kömmt's nicht eben, lässt sich aber doch einholen. Ich will sehen, vielleicht hole ichs ein!

Ich bin weit umhergezogen, seit meinem letzten Briefe. Es ist nichts davon zu sagen. Ich habe fleissig gespielt vor solchen, die mir viel gaben und nichts verstanden; aber noch fleissiger vor solchen, die mir nichts geben konnten und Verstand davon hatten. So, denk' ich, ists schon Recht — —

Man schmält sehr über das jetzige Publikum, das von Musik einige Notiz nimmt; ich besinne mich, worüber Hasse klagte, Pergolesi weinte, Jomelli wütete, Gluck spottete, Händel fluchte, und sehe, es ist immer dasselbe gewesen, nur auf andere Manier. Immer gab es viel Schäfchen zur Rechten, viel Böcke zur Linken, und wenig (wie Göthe köstlich hinzusetzt!)

Vernünftige, mit grad gegenüber gestellt — —

Mich hat auf meiner letzten Wallfahrt wenig geärgert, als etwa die Sottise, dass die jetzigen Herren der deutschen Welt (das heisst: des Geldes,) den Virtuosen bereichern und den Komponisten darben lassen — ohngefähr wie dieselben Herren, Deklamatoren hübscher Gedichte beschenken, und um die Dichter selbst sich nicht den Henker scheeren. Vormals rief ich bey so 'was: Das ist schändlich! und wollte mit Füssen drein springen; jetzt bin ichs gewohnt, sage bloss: Es ist etwas dumm! und setze die Füsse nur weiter. Das war denn sonst nicht so, ganz und gar nicht so! Wie dort der herrliche Alphons von Ferrara mit Tasso's Jerusalem — so rivalisirten Fürsten, Grosse, Klöster und andere Gemeinschaften, wirklich vortreffliche musikalische Werke, wenigstens eine Zeit lang, allein zu besitzen, und entschädigten gern für den Genuss, den ihr Schönheitssinn und wol auch ihre Eitelkeit davon hatten. Jetzt ... ich kenne fast alle Hauptstädte Deutschlands, Italiens und Frankreichs, und so sorgsam ich mein Reisejournal durchsuche, finde ich nicht zwey Dutzend Namen Letztlebender, die in diesem Betracht gethan hatten, was des Nennens werth wäre.

„Desto besser! so hilft sich die Kunst durch sich selbst fort!" Ja, das hab' ich freylich oft gelesen und gehört, von Leuten, die entweder mit so viel Bequemlichkeit philosophiren konnten, wie Seneka, oder die der Hunger trotzig und wild gemacht hatte. Freylich hatte er. Leo X. würde mit all seinem Kunstsinn und all seiner gerühmten Freygebigkeit keinen Raphael hervorgebracht haben, wenn ihm nicht Gott gegeben hätte: aber Raphael wäre auch das nicht geworden, was er ward ohne diesen Kunstsinn und diese Freygebigkeit Leo's! Ein guter Maler ward er in jedem Fall, aber sein Genius ging dahin!

Er musste liefern, was der spielende Dilettantismus verlangte, und lieferte er nur das, so wurde er selbst endlich auch, wie ihn dieser Dilettantismus verlangte. Das ists, worauf ich kommen wollte — wenn ich nur erst ein Wort zur Entschuldigung des heutigen Italieners gesagt habe, gegen den jetzt, in Beziehung auf seine Kunst, alles schmält, meist ohne es gesehen zu haben!

Es ist wahr, auch in Italien herrscht jetzt die angegebne unselige Sitte, aber doch nicht so, wie in Frankreich und Deutschland — in jenem das National-Institut ausgenommen, diesen Tropfen im Ocean des grossen Reiches! Sagt: was ist denn den Grossen und Reichen, was ist den Klöstern und andern Verbrüderungen gelassen worden, als weite, prächtige Häuser, von denen sich nichts weggeben lässt, zumal da auch das Letzte fahrender Habe, die Kunstwerke, grossentheils dahin sind? Das Volk — dessen Beyfall donnert und Flammen wirft, wie sein Vesuv, während der deutsche brennt, wie seine Eichenstämme — das Volk brauset und strömet seinen Jubel jetzt freylich auch selten, fast niemals, dem Komponisten zu: aber auch von Virtuosen nur der herrlichsten Sängerin; und ist das nicht, *unter den eben waltenden Umständen*, ganz recht, und wahrhaft human überdem, da ja die blühende Sängerin nur, wie die Nachtigall, einen so kurzen Frühling hat, und dann unter der Menge, wie diese unter den Sperlingen, sich verliert?

„Unter eben waltenden Umständen," sagt' ich, und meynte damit vorzüglich das! Es ist nur allzuwahr, Italien besitzt jetzt wirklich nur äusserst wenig Komponisten, die bleibende Achtung und einen würdigern Lohn verdienten, als von Impresarien von Karneval zu Karneval *gemiethet* zu werden — während Deutschland Männer besitzt, vor denen selbst die eitelste Nation willig die Segel streicht. Nun aber weiss der Italiener diese seine gleichgültig behandelten Dutzendkomponisten recht wohl von seinen wenigen grossen, und auch gründlich, wissenschaftlich gebildeten Künstlern zu unterscheiden — indess in Deutschland, wenn's weiter, als zum Reden und Schreiben kömmt, alles so ziemlich durch einander geworfen wird, und wie der Italiener jene ehrenwerthen Männer, auch jetzt noch, behandelt, davon lese ich nirgends etwas, obgleich es gerade das Beste ist! Lass mich an einem Paar Beyspielen die Differenz gleich anschaulich machen!

Ich war vor fünf Jahren in Wien, und sahe bey — — noch eigenhändige Blättchen Mozarts an den Banquier P., worin der grosse Mann diesen seinen guten Bekannten dringend, gedrängt, wehmüthig, unter Versprechungen — bald, ihm auch wieder ein Stück zu schreiben, bald, hernach auch wieder recht fleissig Stunden zu geben — bittet, — um — (ich beschwöre Dich!) um einen *Gulden*, weil er sonst nicht wisse, wovon er diesen Mittag satt werden solle! Ich war das Jahr darauf in Neapel, als eben die bekannten schrecklichen Auftritte alle Fonds, und folglich auch die des grossen Conservatorio weggerissen, alle Wohlhabende zerstreuet, erschöpft, oder sich zu verbergen genöthigt hatten: da traten mehrere der edelsten Damen der Stadt zusammen, um den alten, würdigen Fenaroli, so wie die andern Lehrer an dieser Anstalt, und auch die Zöglinge, die sonst keine Aussicht hatten — unaufgefordert, nicht erboten, von Tage zu Tage mit allem zu versorgen, was sie bedurften, und was wahrlich den Wohlthäterinnen oft selbst schwer genug war nur für ihre eigenen ersten Bedürfnisse zu erlangen. — Und wie vieles Aehnliche könnt' ich hinzusetzen, wenn ich nicht auf Obiges zurückkommen wollte! —

Ich meyne, wir Deutschen haben ein Paar Decennien für Musik *geschwärmt*, Schwärmerey aber ist Ueberspannung, und Ueber-

spannung zieht Erschlaffung nach sich." Diese hat uns denn nun — seh' ich recht — eben jetzt in Gefahr gebracht in einen kleinlichen, dünnen, untertreibenden, recht eigentlich arm-seligen Dilettantismus aufgelöset zu werden, der freylich, wie ein ausgetretener Strom, tüchtig ins Auge fällt, nach 'was Rechtem aussieht, und sich auch, wie dieser, weit und breit ergiesst, ohne jedoch merklich viel Anderes ins Leben zu fördern, als allerhand kleine Brut, die ich nun zwar nicht etwa, wie der Pöbel, kurzweg Ungeziefer nennen mag, wovon aber doch gewiss auch nicht viel Aufheben zu machen, und für das Ganze eher Nachtheil, als Gewinn zu hoffen ist. Dass seine Herrschaft schon mächtig genug sey, zeigen viele Merkmale. Was gefallen, was Glück machen — ja sogar, was man nur gern ins Publikum bringen soll, muss seyn, was die Dilettanten und Dilettantinnen brauchen können; selbst der wahre Virtuos kömmt nicht durch, wenn er sich nicht durch kleinliche musikalische Artigkeiten, modische Tändeleyen und Spässchen, wenigstens erst Eingang, Raum und Vergunst für würdige Erzeugnisse erworben, oder eigentlich erschlichen hat. Sieh, das war sonst nicht so, und das ist auch jetzt noch in Italien nicht so! Schliesst nur nicht von den ephemeren Produkten, die, einzelnen Virtuosen, bloss für den Augenblick auf den Leib gemacht, und die dann nach Deutschland verschleppt werden! Ja, ich setze hinzu: fände sichs auch in Italien, wie in Deutschland, so hätte man dort, ausser den angeführten, noch ganz andere Entschuldigungen, die hier gar nicht statt finden. Ich setze nur weniges davon noch her!

Ich habe vor einigen Monaten in der musikal. Zeitung, in den mit guter Einsicht geschriebenen Bemerkungen über Bologna, Rom etc. gelesen, man höre (öffentlich und privatim) in Italien von den Haydn Kirchenkompositionen gar nicht, von Mozart kaum an zwey Orten und höchstselten das Requiem, und dies allein, von seinen Sinfonieen nichts; von Gluck nichts, von Händel nichts, von Beethoven sehr wenig, und nur seine kleinern, leichtern Klaviersachen etc. Die Sache ist wahr: aber man hört dies alles nicht, weil man's nicht kennt; man kennt's nicht, weil man's nicht hat, und man hat's nicht, weil man nicht dazu kommen kann. Denkt euch doch nur nicht die literarischen, und auch die Geschäftsverbindungen, in wiefern sie auf Kunst und Literatur Bezug haben, in Italien wie in Deutschland; denkt sie euch auch nicht schlechter, sondern denkt, dass es so gut, als gar keine dort giebt! Dass das aber so ist — ach, davon liegt der Grund in ganz andern Dingen, als in Mangel an Theilnahme, in Parteysucht, in Verachtung der Ausländer u. dgl.; er liegt in Dingen, deren unumwundene Angabe ihr mir jetzt nicht drucktet, und für die der italienische Gelehrte oder Kunstfreund wahrlich nicht kann. Versucht es nur aber, und gebt dem Italiener etwas von jenem hier Unbekannten, das wirklich vorzüglich ist; gebt es wirklich gut; gebt es, wie es die Gattung selbst verlangt — denn dafür hat er den feinsten Takt, und ihr werdet erfahren, was ich erfahren habe: die Zuhörer sind entzückt — selbst das Volk ist es, und das Volk begreift, wenn die Rede von Theilnahme an Musik, und auch vom Urtheil über dieselbe ist, noch ein ganz anderes, weit bunter zusammengesetztes Gemengsel von Menschen in Italien, als in Deutschland. Es versteht sich, dass ihr so billig, oder vielmehr so gerecht seyn werdet, einiges Nationale im Geschmack dieser Nation von selbst abzurechnen; und das um so mehr, da ja doch wir Deutschen wahrlich auch dieselbe Abrechnung bey nicht wenigem von dem bedürfen, was wir lieben! — Lasst mich auch hier einige Beyspiele geben, mich deutlicher zu machen, und auch, weil die Deutschen von den Franzosen nun angenommen haben für und wider alles Räsonnement zu liefern

— hoffentlich aber auch, auf alles blosse Raisonnement nichts zu geben!

Ich habe in Neapel, wo sich überhaupt der echte italienische Charakter am vollständigsten, wenigstens am lautesten ausspricht — beym Grafen G. Mozarts Violinquartetten gespielt. Kaum einige anwesende Musiker hatten sie ein wenig, die Andern noch gar nicht. Nie, nie werde ich der himmlischen Frühlingsnacht (im Februar!) vergessen! Man spielte bey offenen Fenstern; die vom Blüthenduft geschwängerte Luft drang labend, drang ganz still, wie ein wellenloses Meer, herein; der Himmel schien sich rund um, wie eine dunkelblaue Glasglocke mit schimmernden Silberpunkten, ganz nahe um uns zu legen — eine Erscheinung, die sich Keiner denken kann, der sie nicht gesehen hat — — Die Gesellschaft war sehr zahlreich und von den verschiedensten Graden der Bildung: aber sie war durchaus entzückt von der Komposition, und nicht nur sie, sondern die zahlreiche Dienerschaft stand (komisch genug!) eben so entzückt da und dort in den Winkeln; ja, nach und nach kamen ansehnliche Partieen von Bauer Hugel — erst unter die Fenster, wo sie strenge Polizey hielten, dass kein Geräusch sie störete, und dann ruckten sie sogar, ohne weitere Umstände als einen Nick, in den Prunksaal, hörten mäuschenstill, uns mit immer wechselndem Ausdruck des Mitgefühls in den Gesichtern, und mit einzelnen wonnigen Einrufen zu — z. B. bey sehr schmeichelhaften Zurückgängen ins Thema, bey ungewöhnlichen, sehr milden Auflösungen gehaltener Dissonanzen —; machten dann ihren Nick wieder und gingen dankbar und glücklich ihre Wege. Die Scene war die seltsamste und erfreulichste von der Welt — für einen Deutschen, die vornehmen italienischen Herrschaften aber fanden darin gar nichts Ungewöhnliches, und hatten, in echter Humanität, nicht das Geringste gegen die ungebetenen, wenigstens ziemlich schmuzigen Gäste. Als wir aber in demselben Meisters schönem Klavierquartett aus Es dur, im Mittelsatze aus H dur, an die Stelle kamen, wo Mozart so lange aus milden Dissonanzen in scharfe Dissonanzen schreitet: da zuckten erst die Gesichter widrig, dann zuckten bey den wenigen Verfeinerten auch andere Glieder, (es hatte etwas Furchtbares!) und beynahe hätten sie endlich zu heulen angefangen. Kurz, das mochten sie durchaus nicht — ohngefähr eben so wenig, als wir die damals modisches: Nice addio, von Martinelli — und ohngefähr mit gleichem Rechte, obschon aus gerade entgegengesetzten Ursachen. Von J. Haydns Messen war nur noch die erste (nach der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe der Partituren) herausgekommen; ich hatte sie aus Wien mit hieher genommen und wir gaben sie ein andermal in demselben Hause, mit guten Sängern und einem zwar schwachen, doch ziemlich hinreichenden Orchester. Verschiedene Chöre (aufrichtig gestanden!) reizten, wie sie nicht sollten, und erbitterten gewissermassen, wegen der kirchenwidrigen Begleitung; andere Sätze aber — besonders Et incarnatus, Et resurrexit, Agnus Dei — rührten so innig, entzückten so — fromm, möcht ich sagen, dass Mehrere, besonders auch Damen, aufgelöset in religiösem Gefühl, ausserordentlich, die Augen zum Himmel schlugen und unwillkührlich die ihnen zur Gewohnheit gewordenen äussern Zeichen von Andacht machten. — Das zusammengenommen mache Dir deutlicher, als meine Worte, was ich oben sagen wollte. Soll ich Dir nun ein Gegenstück aus Deutschland (wenn auch nicht eigentlich den Deutschen anzurechnen) malen? die Scenen, die ich erst vor wenigen Monaten am — — schen Hofe sah, von dem doch in Absicht auf Tonkunst so viel Aufheben gemacht wird, besonders wenn wir dem Kapellmeister glauben, der bekanntlich vormals drucken liess, selbst Mozarts Don Juan sey ihm noch nicht hoch und gross genug! hast

Du Last von dem grossen Hofkonzerte zu hören, (gross muss hier alles heissen!) das höchstens ein Stündchen dauern durfte? wo man mit dem Rondo einer Haydnschen Sinfonie anfing, weil das Ganze viel zu lang gedauert hätte und viel zu ernsthaft gewesen wäre? wo hernach die brave erste Sängerin eine italienische Kavatine sang, weil eine Scene, oder auch nur eine ordentliche Arie, viel zu umständlich gewesen wäre? wo dann ein schätzbarer Virtuos einige Variationchen spielte — durchaus kein Konzert, weil dies viel zu lang aufgehalten hätte? und wo endlich das ganze grosse Konzert mit zwey artigen französischen Romanzen, von der Guitarre begleitet, beschlossen wurde? — —

Worauf der eigentliche letzte Unterschied zwischen dem Italiener und dem Deutschen, in Absicht auf Musik, meinen Beobachtungen nach, beruht? Ich denke darauf: Der Italiener und der Deutsche besitzen für die Tonkunst gleiche Talente dem Gehalte nach, aber äusserst verschiedene, ja entgegengesetzte, der Art nach; in Gewandtheit des Geistes und in Geschmeidigkeit des Ohrs, ja der Organe überhaupt, gehet der Italiener dem Deutschen weit vor: durch Beharrlichkeit und Fleiss holet dieser jenen aber ein, überläuft ihn auch, besonders jetzt. Phantasie und Gefühl ist beym Italiener weit, weit reizbarer und lebendiger, beym Deutschen widerhaltiger und tiefer; treue Anhänglichkeit an Musik ist in beyden, nur dass diese bey dem Deutschen sich, wie das Rohr im Winde, bald da, bald dorthin neigt, bey dem Italiener aber ihren sichern Gang frisch und stracks fortgehet, wohin seine Natur ihn zieht. Dass die Liebhaberey beym Italiener seinem brennenden Sommer, bey dem Deutschen einem mässigkühlen Frühling gleicht — das thut am Ende zur Hauptsache weniger, als es wol scheinen mag. Aber, aber — und dies möchte wol das Entscheidendste seyn: der Italiener ehrt die wahre Kunst, wie eine himmlisch gesandte Geliebte, und sie ist ihm innerstes Herzensbedürfniss; der Deutsche lässt sich die Kunst gern gefallen, wie ein hübsches Mädchen aus der Provinz, und sie ist ihm eine willkommene Unterhaltung in müssigen Stunden. Jener ist beym Kunstgenuss äusserst gespannt, horcht begeistert selbst auf jede Kleinigkeit, ist freythätig mit allen Vermögen der Seele: dieser will sich dabey nur erholen, z. B. von Aktenarbeit und Comptoirgeschäften, und wie er seine Dichter liest zum Zeitvertreib und etwa seinen — Geschäftsstyl zu verbessern, so hört er die Werke seiner grossen Komponisten, die Stunde nicht eben unangenehm auszufüllen und sich hin und wieder eine Idee zu einem guten Ländler zu merken. Dem Italiener ist die Tonkunst recht eigentliche Lebensnothdurft, die sich gar nicht abweisen lässt: dem Deutschen, weit mehr Anforderung seiner Verhältnisse, die sich auch anders stillen liesse; jener würde sich eine Musik erfinden, wenn er keine überkommen hätte: dieser, irgend etwas Anderes hinnehmen, um sich zur Unterhaltung aufzumuntern und auszubilden; jener lebt in Musik, dieser mit Musik — —

---

## NACHRICHTEN.

*A. d. Briefe eines Reisenden durch München.* — — Auch den braven, ihnen bekannten Klarinettisten, Baer, aus Berlin, hörte ich hier in einem Konzerte, das er zu seinem Besten gab. Frau v. Gulgne erwies dem verdienten Künstler die Ehre, in diesem Konzerte eine Arie zu singen, und trug sie mit Kunst und vielem Geschmack vor. Hr. Mittermayr, ein junger, talentvoller Künstler, erndete auch durch seine schöne hohe Bassstimme und gelenkige Kehle, reichlichen Bey-

fall aus. — Nach einer längern Abwesenheit fand ich das hiesige Orchester im Ganzen wol noch in dem Besitz seines alten Ruhmes; um so mehr wunderte ich mich über ein, in eben diesem Konzerte, von den jungen Brüdern Bohrer gespieltes Stück. Es waren Variationen über einen bekannten Gassenhauer. Hr. Bohrer, der Violoncellist, spielte dabey fleissig sul ponticello, und drückte, meines Erachtens, ziemlich täuschend das Geschnatter einer Ente aus. Wol hörte ich bey meinem vorigen Aufenhalt in hiesiger Stadt, die Hrn. Eck, und andere Meister dieser ehemals gerühmten Kapelle spielen; damals sank sie aber nie zu so einer Erbärmlichkeit herab. Wie? sind etwa die schönen Zeiten des edlern Geschmacks auch für diese Stadt vorüber? findet ein grosses, mit Wahrheit und Empfindung vorgetragenes Spiel keinen Eingang mehr? — Nein, nein! das Menschenherz ist den Eindrücken des Schönen und Guten immer offen! Man gebe es nur! Doch es ist so reizend, so lockend, originell zu heissen! sich einen Namen zu machen! Und scheuet man sich, auf der Bahn des Kunststudiums und der Vernunft zu seinem Ziele zu gelangen, so betritt man die Umwege des Aberwitzes! Ich zweifle jedoch, so wie mehrere der verdienten Musiker, die ich hier gesprochen, dass man auf diesem Wege ans Ziel hier erreichen werde. —

Nur Eine theatralische Neuigkeit kann ich noch melden. Gulistan, die bekannte französische Oper von Dalayrac, hat in München wenig Glück gemacht. Die Intrigue des Stückes hat zu wenig Anziehendes, und die Musik scheint ausser der Sphäre des, übrigens so beliebten, und mit Recht so gern gehörten Meisters zu liegen. Die Oper wurde aufgeführt den 28ten und 30ten Nov.

---

Frankfurt. Ende Novembers. Die Winter-Konzerte haben hier, für dieses Jahr ihren Anfang genommen. Das grosse Liebhaber-Konzert aber, welches mehrere Jahre so sehr glänzte, bleibt für diesen Winter — möchte es doch ja nur diesen Winter seyn — ausgesetzt. Ob es je wieder in die Aufnahme kommen werde, deren es sich sonst zu erfreuen hatte, steht zu erwarten, und ist zu hoffen, da die Fortsetzung von vielen Freunden der Kunst sehr gewünscht wird. —

Die sogenannte musikal. Akademie schreitet dagegen desto rascher vorwärts, mit rastloser Thätigkeit arbeiten die Vorsteher dieser Anstalt an ihrer Vervollkommnung, und ihre Bemühungen werden mit dem besten Erfolg belohnt. Sie hat sich des Beyfalls und der Theilnahme eines grossen Theils der gebildetsten Musikliebhaber zu erfreuen. Selbst unser durchlauchtigster Fürst, der so gern alles Gute und Schöne unterstützt und fördert, nimmt warmen Antheil daran; er beehrt sie nicht nur bey seinem Hierseyn, sondern machte auch schon im vorigen Winter dieser Gesellschaft ein Geschenk mit mehreren bedeutenden musikal. Werken — die im Publikum noch gar nicht bekannt sind — von berühmten Komponisten. Diese sollen diesen Winter einstudirt und aufgeführt werden, sobald dieses geschehen ist, werde ich Ihnen nähere Anzeige davon geben.

Die Hrn. Pauli und Meggenhofer haben sich auch auf 16 Konzerte für diesen Winter subscribiren lassen. Dieses Konzert ist besonders für den Mittelstand, der gewöhnlich auf feinere und höhere Kunstgenüsse Verzicht thun muss, berechnet. Für ein äusserst billiges Abonnement kann man da doch recht gute Musik und mitunter sogar die besten hiesigen Künstler zu hören bekommen, da die Unternehmer sehr uneigennützig dabey zu Werke gehen. Am 1sten d. M. war das erste Konzert, und diesem nach kann man dem Unternehmen den besten Fortgang ver-

sprechen. Die Stücke, welche da gegeben wurden, waren: Sinfonie von Haydn, Arie von Weigl, (von Hn. Berthold gesungen;) grosse Kantate: das Erndtefest, von A. André, eine charakteristische Ouverture zu den Hussiten vor Naumburg, von A. André, ein Klavier-Konzert von Mozart, (von Hr. Aloys Schmitt gespielt;) und ein grosser Chor aus Tigrane von Righini. Der eben genannte Hr. Schmitt ist aus der Schule des Hrn. Kapellm. André zu Offenbach, und macht seinem Lehrer wahre Ehre; über seine Vorzüge werde ich künftig noch Gelegenheit finden, ausführlicher zu sprechen. Alle Stücke wurden sehr gut exekutirt, und von einem zahlreichen Auditorium mit Wärme und Beyfall aufgenommen.

Auch sind wir diesen Herbst schon von mehreren reisenden Künstlern besucht worden. Hr. Backofen gab schon im Anfang des vorigen Monats Konzert. Er suchte seine Virtuosität auf dem Basset-Horn zu zeigen: allein es fehlte ihm, in gleichem Verhältnis, Auditorium, und Beyfall; beydes nämlich war nicht gross. Ich hätte diesem vielseitig gebildeten, achtungswürdigen Manne mehr Glück gewünscht, und er würde dieses gefunden haben, wenn das hiesige Publikum ihn näher gekannt hätte.

Hr. Fränzel, königl. baier. Musikd., gab am 28sten Okt. im Schauspielhause Konzert. Dieser, überall, wo er war, so sehr geschätzte und beliebte Künstler, erfreuete uns Frankfurter gar sehr durch seinen Besuch, da wir ihn lange nicht gehört hatten. Er hatte ein volles Haus und ungetheilten Beyfall; aber wer könnte auch diesen Virtuosen, diesen lieblichen Geiger, ohne Theilnahme hören? Dass er einer der vorzüglichsten Violinspieler jetziger Zeit ist, hat er längst bewiesen, ich brauche Ihnen also nur zu sagen, was wir diesmal von ihm hörten. In der ersten Abtheilung spielte er ein Konzert (G dur) von seiner Komposition. Es war eben so affektvoll geschrieben, als er es vortrug. In der zweyten Abtheilung gab es ein Konzert mit Begleitung mehrerer — Singstimmen, Chöre und Harfe, nebst dem vollständigen Orchester. Dieses Stück, so gut es auch, an sich, gearbeitet war, und so vortrefflich es von allen Seiten ausgeführt wurde, wollte man doch als Konzert nicht ganz gefallen; so wie mir überhaupt schon die Idee nicht zweckmässig scheint, Konzerte in der Komposition so zu behandeln, wie dieses behandelt ist. Wozu die starke, mannichfache Begleitung? um zu imponiren oder um zu rühren? Ein guter Virtuos bedarf zu diesen Zwecken solcher Mittel nicht. Die Singstimmen etc. waren ohngefähr so benutzt, — bey den Solos sowol, als bey den Ritornells — wie bey guten Konzerten die Instrumental-Begleitung; das machte oft recht angenehme Wirkung, aber zum Nachtheil des Virtuosen. Wenn ein Virtuos spielt, so will man doch diesen gern hören, diesen vor allem geniessen, diesem volle Aufmerksamkeit und Theilnahme geben; alles, was hierin stört, kann nie angenehm seyn. Solche Konzerte, wenn sie nun ja geschrieben werden sollen, müssten also nur von Instrumentisten vorgetragen werden, welche nicht, wie Fränzel, eigentliche Virtuosen, im vollen Sinne des Wortes, genannt werden können, die mithin noch so starker fremder Hülfe bedürfen, um zu imponiren und zu befriedigen. Männer, wie Fränzel, werden die Zuhörer weit genügender unterhalten, wenn sie sich selbst geben, und von Andern nur das, was nöthig ist, eben das Ihrige gehörig hervorgeben zu lassen. — Zum Beschluss des ganzen Konzerts spielte Hr. F. noch ein Konzertino mit Variationen, ebenfalls von eigener Komposition, bey welchem den Zuhörern nichts zu wünschen übrig blieb. Der Virtuos zeigte sich da, für ihn selbst und die Zuhörer, äusserst vortheilhaft.

(Der Beschluss folgt.)

## Recension.

1. *Sonate pour le Pianoforte av. accomp. d'une Flute obligée, comp. par Ant. Eberl.* Oeuvre. 29. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.) und
2. *Sonate pour le Pianoforte av. accomp. d'un Violon obligé, comp. — — par Ant. Eberl.* Oeuvr. 35. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.) beyde, Wien, bey Weigl.

Zwey sehr schätzbare Sonaten, die zwar, wie aus ihnen selbst hervorgehet, in beträchtlich verschiedenen Perioden des Lebens und der höhern Bildung des zu früh verstorbenen E. geschrieben seyn mögen; aber gewiss beyde allen geübten Klavierspielern willkommen seyn werden. Die erste ist leichter, einfacher, galanter; die zweyte, schwieriger, vollgriffiger, reicher figurirt, mehr in die Breite ausgeführt, und brillanter: jede aber in ihrer Art mit Geist erfunden, mit Talent ausgebildet, und für angenehme, vortheilhafte Wirkung sicher berechnet. Häkelich, neckend, unapplikabel, oder auch nur eigentlich schwer (was man nämlich jetzt so nennen darf) ist nichts in beyden, man bemerkt sogleich beym ersten Durchlaufen, dass der Verf. ein guter Klavierspieler war. Nur die Flöte der ersten Sonate hat einige unangemessene Stellen. Dass E. nicht ganz fest im reinen Satze gewesen, zeigt sich freylich auch, doch in der zweyten Sonate nur wenig und in unbeträchtlichen Nebendingen; auch hat die erste, bey anmuthigen Ideen, hin und wieder noch etwas, nicht recht im Innern Zusammenhängendes — sie scheint noch nicht aus Einem Guss.

Nach dieser genauen, unparteyischen Anzeige, bleibt über das Einzelne nicht viel zu sagen übrig, da Nachweisungen und Verbesserungen dieser und jener nicht rathsam, oder sonst schwächern Stelle, zu dem ruhenden, wackern E. nicht mehr gelangen können.

In der ersten Sonate folgt auf ein ernsthaft und kräftig angelegtes, auch in der Empfindung (weniger in der künstlerischen Ausführung) ziemlich treu fortgehaltenes Allegro, aus G moll — ein sehr angenehmes, durchaus singbares Andantino, aus B dur, das sich, von beyden Spielern mit Geschmack und Delikatesse vorgetragen, ungemein gut ausnimmt; dann beginnt ein sogenanntes Intermezzo — eine kurze ernsthafte Einleitung, aus G moll — zur heitern, launigen, allerliebsten Alla Polacca, welche den Beschluss macht. — Die zweyte Sonate fängt mit einem kräftigen, brillanten Allegro aus B dur an, das sehr gut zusammengehalten ist, in der Erfindung wie in der Bearbeitung; hierauf folgt wieder ein angenehmes, melodiöses Andante, aus Es dur, das zwar etwas viel Noten hat, aber doch nicht ausschweift, noch durch dieselben den einfachen Gesang verdunkelt; und ein wahrhaft originelles, frey und schwärmend behandeltes Rondo, voll Leben und Frischheit, macht den Beschluss.

Das Pianoforte ist in der ersten Sonate selten, in der zweyten öfter, bis 4gestr. C benutzt, doch auch die Einrichtung getroffen worden, dass man mit einem Instrumente bis 3gestr. G ausreichen kann.

Der Stich, und das Aeussere überhaupt, ist bey der zweyten dieser Sonaten nicht vorzüglich, bey der ersten ziemlich schlecht, und bey dieser überdies mit nicht wenig Fehlern entstellt. Doch sind diese alle von der Art, dass sie ein verständiger Spieler bald wird verbessern können — weshalb wir damit hier den Raum nicht anfüllen wollen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten December. N°. 11. 1808.

### Ueber die Begleitung der diatonischen Tonleiter.

Dur

Moll

Die Meynungen der Musikverständigen über den Werth und die Brauchbarkeit obiger Vorschrift zur Begleitung der Tonleiter sind getheilt. Vom Anfang des vorigen Jahrhunderts bis um die Mitte desselben hat sich diese Vorschrift im Ansehen erhalten, und die Lehrer des General-Basses aus jener Periode haben die Uebung derselben in allen Lagen und Tonarten ihren Schülern dringend empfohlen; in der neuern Zeit aber haben Männer von Einsicht, welche nicht alles, was die Alten gesagt haben, nachzusprechen pflegen, verschiedene Bedenken dagegen aufgestellt, oder sie haben dadurch, dass sie diese Formel aus ihren Lehrbüchern über den General-Bass weggelassen haben, dieselbe stillschweigend verworfen. Vielleicht macht Hr. Conrekt. Hering hierin die einzige Ausnahme, welcher in seiner unlängst herausgegebenen Generalbass-Schule der Meynung der Alten wieder beygetreten ist, indem er gedachter Vorschrift einen bedeutenden Platz in seinem eben genannten Werke eingeräumt hat. Dazu muss er Gründe gehabt haben, mit deren Darlegung er sich jedoch, als Elementar-Schriftsteller, nicht befassen konnte. — So geringfügig die Sache an sich zu seyn scheint, so ist sie doch für den Musikforscher, welcher eben so wenig blindlings verwerfen, als blindlings billigen will, von Belang, und es lohnet ohne Zweifel die Mühe, eine Untersuchung darüber anzustellen, um zu sehen, wohin der Ausschlag sich neige, wenn die beyderseitigen Gründe gegen einander abgewogen werden.

Zuerst wird im Allgemeinen eingewendet: die stufenweise Folge der Töne im Bass kann auf gar mancherley Weise begleitet werden; wozu dient es also, eine Regel darüber aufzustellen, da dieselbe unzählige Ausnahmen leidet?

Diese Behauptung ist ganz richtig. Wer im Gegentheil behaupten wollte, bloss durch Hülfe gedachter Regel im Stande zu seyn, jeden unbezifferten Bass zu begleiten, der würde nur seine Unwissenheit verrathen, und es wäre sehr leicht, ihn bey einem wirklichen Versuch zu Schanden zu machen. Daraus folgt aber noch nicht, dass Zeit und Mühe, welche ein Schüler auf die Uebung der Begleitung der Tonleiter verwendet hat, verloren sey. Er hat vielmehr nach erlangter Fertigkeit, seine Formel in allen Lagen und Tonarten vorzutragen, einen grossen Vortheil in Händen, welcher demjenigen fehlt, der diese Uebung verabsäumt hat. Dies zeigt sich schon da, wenn beyde, unter übrigens gleichen Umständen, nur einige Akkorde, zum Beyspiel als ein Präludium, anschlagen wollen; es zeigt sich aber auch beym fortgesetzten Studio des General-Basses und bey der ganzen Ausübung

desselben, wie dieses die pädagogische Erfahrung lehret. Eben da, wo viele Ausnahmen statt finden, ist eine Regel am nöthigsten: sie ist der Leitfaden in dem Labyrinth. Und wenn man bey dem vorliegenden Falle die Ausnahmen genau ansieht, so findet man, dass sie nicht sowol Abweichungen von der Regel, als vielmehr Modificationen derselben sind. Was dem angehenden Klavierspieler die Uebung der auf- und absteigenden Tonleitern nach einer für die meisten Tonarten bestimmten und unabänderlichen Fingersetzung ist, das ist dem Schüler des General-Basses die Uebung des Accompagnement der verschiedenen Tonleitern. Jeder Lehrmeister hält ersteres für sehr nützlich, obgleich die Fingersetzung nur für den gegenwärtigen Fall gilt, in andern Fällen aber gar manche Ausnahme leidet; warum sollte letzteres zur Erreichung des dabey beabsichtigten Zwecks nicht eben so nützlich seyn? —

Die zweyte Einwendung ist folgende: Beym Aufsteigen findet sich von der fünften zur sechsten Stufe eine Fortschreitung, welche hart und gezwungen klingt, wie jedes gesunde Ohr wahrnehmen kann. Diese Härte ist darin zu suchen, dass die beyden Akkorde auf erwähnten Stufen nicht den geringsten Zusammenhang unter sich haben, dass der Fundamental-Bass auf eine fehlerhafte Weise unterschreitet — nämlich von einem Dreyklang zu einem andern auf der nächst angrenzenden Stufe, und dass diese beyden Dreyklänge wegen des sogenannten Tritons in einem widrigen Verhältnis mit einander stehen.

Dieser Einwurf hat allerdings vielen Schein für sich. — „Es ist schlimm, (schreibt Rousseau, Dict. de Mus. Artic. Regle de l'Octave) dass man Formel zur Ausübung der Hauptregeln der Harmonie einen Fehler gegen eben diese Regeln enthält. Das heisst den Anfängern allzufrühzeitig Anleitung geben, die Grundsätze zu übertreten, welche man ihnen beybringen will.“ —

Um eines Fehlers willen verwarf aber Rousseau nicht die ganze Sache, die er für gut erkannte, sondern er suchte den Fehler zu verbessern. Zu dem Ende that er verschiedene Vorschläge, die er jedoch bey näherer Prüfung wieder zurücknahm, bis auf einen einzigen. „Es findet, sagt er, kein anderer Akkord hier, auf der sechsten Stufe statt, als der Akkord der Septime, welcher aber kein Stamm-Akkord, sondern eine Umkehrung der hinzugefügten Sexte auf der Tonica ist.“ —

Diesen Akkord (de la Sixte ajoutée) wird heut zu Tage nicht leicht jemand für einen Stamm-Akkord gelten lassen. Der kürzeste Beweis, dass er nicht in diese Klasse gehöre, ist dieser: Man bedarf seiner nicht, um gewisse Verbindungen in der Harmonie zu erklären, von denen man ehemals glaubte, dass sie nicht erklärt werden könnten, es sey denn, man nehme diesen Akkord unter die Stamm-Akkorde auf. Die von Rousseau hier empfohlene Septime ist in der That nichts anders, als ein Vorhalt von der Sexte, dessen Auflösung bis zum folgenden Akkord verschoben wird:

Statt

Lässt man nun diesen Vorhalt weg, wie es in dieser Formel billig geschehen muss, da alle übrigen Akkorde derselben ohne Vorhalt eintreten; so stehet der blosse Sexten-Accord da, welchen Rousseau hier nicht dulden will.

Wir werden nun sehen, ob dieser angefochtene Akkord seinen Platz behaupten kann, oder ob er, um der angeführten Bedenken willen, doch weichen muss.

„Es fehlt ihm, sagt man, an Zusammenhang mit dem vorhergehenden Akkord.“ —

Freylich ist es schön und gut, wenn die Akkorde, gleich einem Räderwerke, in einander greifen, das ist, wenn der folgende einen oder mehrere Töne von dem vorhergehenden an sich fasst; aber es ist nicht nothwendig, dass dieser Zusammenhang jedesmal sichtbar sey. Er kann in der Fundamental-Harmonie verborgen liegen. Und diess ist wirklich der Fall mit unserm Sexten-Akkord. Es entspringt derselbe, so wie er hier auf einen Dreyklang folgt, keineswegs von einem Dreyklang; sondern er ist die zweyte Umkehrung eines Septimen-Akkordes. Durch diese Umkehrung wird die ursprüngliche Septime zur Terz, letztere verliert aber wegen ihrer hervorstechend konsonirenden Eigenschaft ihre dissonirende Natur in dem Maasse, dass sie nach den Umständen verdoppelt werden kann. Eigentlich sollte jedoch in diesem Akkord kein Intervall verdoppelt, sondern demselben die Quart, als die Oktav des Fundamental-Tones, beygefügt werden. Denn wäre es vollständig, und sein Zusammenhang mit dem vorhergehenden Akkord sichtbar. Rousseau hat auch hierüber eine Prüfung angestellt; er behauptet aber, der Terz-Quart-Sextenakkord finde hier nicht statt, weil die Terz, als der dissonirende Ton, ohne Vorbereitung eintrete. Ehemals war es allerdings Regel, dass in den wesentlichen Septimen-Akkorden, welche nicht auf der Dominante stehen, und in den Umkehrungen derselben der dissonirende Ton präparirt werden müsse; heut zu Tage lautet aber die Regel so: der dissonirende Ton in erwähnten Akkorden kann frey eintreten, wenn die Oktav des Fundamental-Tones im vorhergehenden Akkorde liegt. Die Aufstellung dieser, in der Natur gegründeten Regel (bey deren Anwendung jedoch immer der Geschmack zu Rathe gezogen werden muss: denn es kann etwas richtig seyn, ohne dass es darum auch schön wäre) hat man den Beobachtungen der neuern Musiklehrer zu verdanken; aber schon die ältern Tonsetzer haben sie bisweilen ausgeübt — wie denn immer die Praxis der Theorie vorangegangen ist. Das schicklichste Beyspiel hiervon findet sich in der Vorschrift zur Begleitung der Moll-Tonleiter, und zwar bey der Fortschreitung von der siebenten zur sechsten Stufe herunterwärts. Letztgenannter Stufe kommt die Harmonie des Terz-Quart-Sextenakkordes zu — es sey nun die natürliche oder die übermässige Sexte. Auch hier dissonirt die Terz als ursprüngliche Septime; aber dieselbe tritt frey ein, da die Oktav des Fundamental-Tones in dem vorhergehenden Akkord gelegen hat. Eine Vorbereitung der Terz wäre hier gar nicht möglich, und schon dieses lässt vermuthen, ja es lässt sich daraus folgern, dass die Natur einen andern Ausweg offen gelassen hat: denn eine Unmöglichkeit macht sie nie zum Gesetz.

Weiter ist zu bemerken: da jeder wesentliche Septimen-Akkord ausser seinem charakteristischen Intervall alle Bestandtheile des Dreyklangs hat, und es demnach frey stehet, anstatt des Septimen-Akkords den Dreyklang zu nehmen, so kann die sechste Stufe der Tonleiter im Heraufsteigen auch mit dem simpeln Quart-Sextenakkord, als der zweyten Umkehrung des Dreyklangs, begleitet werden.

Rousseau nennt dieses eine ungeschickte Umwendung, welche das Ohr verwirft etc. — Das Ohr soll also hierin Richter seyn. Dieses Organ ist in der Musik allerdings die letzte Instanz; aber dasselbe kann auch seine Vorurtheile haben, und dadurch zu einem falschen Ausspruch verleitet werden. Sonderlich ist das Ohr bey manchen Musikkundigen in Absicht auf den konsonirenden Quart-Sextenakkord verwöhnt, welches vermuthlich daher kommt, weil die Komponisten den Gebrauch desselben zu oft mit dem Gebrauch des dissonirenden Quart-Sextenakkords verwechselt haben. Letztern behandeln sie häufig in so fern wie einen konsonirenden Akkord, als sie ihn ohne Vorberei-

tung eintreten lassen. Das geschieht gegen die Regel, allein das Ohr gewöhnt sich an diese Unregelmässigkeit, und vernimmt diesen Akkord als eine Art von Konsonanz. Kommt nun einmal der wirklich konsonirende Quart-Sextenakkord vor, so klingt er diesem Ohre leer, fade und unschmackhaft. Hieraus lässt sich erklären (um ein Beyspiel anzuführen) warum bey folgender Stelle in der Ouverture zu Händels Messias

manche Zuhörer, denen es sonst an musikalischer Kultur nicht fehlt, wegen der mit $\frac{6}{4}$ bezeichneten Noten, Anstand finden, und wol gar vermuthen, die Bassisten hätten fehl gegriffen.

Der seel. Kapellmeister E. W. Wolf giebt in seiner Schrift „Musikalischer Unterricht" dem vierten Tone im Heraufsteigen entweder den Dreyklang oder den Quint-Sextenakkord, dem fünften aber immer den Quart-Sextenakkord. Ohne diese Meynung bestreiten zu wollen, sagt der Verfasser des gegenwärtigen Aufsatzes die seinige, welche dahin geht: dem vierten Tone, als der Unter-Dominante, kommt allerdings der Dreyklang zu, wenn man von gedachtem Tone wieder in die Tonica schreitet, folgt aber die Dominante auf ihn, so gebührt ihm die Quint-Sexten-Harmonie. Die Dominante hingegen muss, als solche, billig ihren eigenen Dreyklang haben. Es fehlt zwar nicht an Exempeln, dass die Dominante mit dem Quart-Sextenakkord bezeichnet wird, und die Richtigkeit dieser Fortschreitung lässt sich auch beweisen; aber es ist doch Ausnahme von einer Hauptregel, und bey der Formel zur Begleitung der Tonleiter ist es zweckmässig, dass nur Haupt-Regeln in Ausübung gebracht werden.

Noch ist ein wichtiger Einwurf gegen die Vorschrift zur Begleitung der harten Tonleiter übrig, und derselbe betrifft die Fortschreitung von der achten zur fünften Stufe im Heruntersteigen. Erstere Stufe wird mit der Terz, Quart und grossen Sexte bezeichnet. Allein letztgenanntes Intervall ist aus einer andern Tonleiter entlehnt, und man weicht vermittelst desselben in die Dominante aus, welches der eigentlichen Absicht zuwider ist.

Wie lässt sich diesem Uebelstande abhelfen? — Dadurch, dass man, wie beym Heraufsteigen, die natürliche Sexte nimmt, und ihr entweder die Terz oder die Quart, oder auch diese beyden Intervalle zusammen, beyfüget. Hier werden sich aber die Ohren wol abermal beklagen, welche so gern sensible Noten hören, wie man sie zu nennen pflegt, und von denen man in unserer modernen Musik einen so häufigen Gebrauch macht. Die ältern Komponisten gingen mit den sensiblen Noten viel sparsamer um, und brauchten sie nur da, wo es Zweck hatte, den sie dann auch um so sicherer erreichten. Folgende Stelle von Händel wird ohne Zweifel niemand seinen Beyfall versagen, was die Oberstimmen betrifft!

u - pon the right hand did stand the

Queen in ve - stu - re of Gold

aber vielleicht werden manche der Meynung seyn, im dritten Takte müsse die zweyte Note des Basses nicht e, sondern eis heissen. So dachte nun Händel nicht, sondern er wollte mit gutem Grunde die Ausweichung in die

Dominante bis an das Ende seines Gedankens verschieben.

Wenn indess jene für die sechste Stufe der herabsteigenden harten Tonleiter angerathenen Akkorde anstössig sind und bleiben, der lasse seine Schüler immerhin die grosse Sexte nehmen, und sage ihnen nur dabey, dass das eigentlich nicht geschehen sollte. Es ist besser, das Accompagnement der Tonleiter, so wie es seit langer Zeit üblich gewesen ist, treiben zu lassen, als um eines winzigen Bedenkens willen diese Uebung ganz hinten an zu setzen, zumal Fälle möglich sind, da man sich bey der Begleitung des Basses nicht nach der Oberstimme richten kann und darf. Gesetzt, es sollte folgende Stelle begleitet werden:

und der Begleiter wollte genau nach Angabe der Oberstimme dabey zu Werke gehen, so würde er Fehler auf Fehler häufen. Kennt er die Formel zur Begleitung der Tonleiter, so weiss er sich aus der Verlegenheit zu ziehen. Aber die eben angeführte Stelle zeigt ihm auch, dass er mit jener Kenntniss allein nicht ausreichet, da er durch die Harmonie, welche das vierte Achtel im zweyten Takte verlangt, von der Formel abweichen muss. —

Uebrigens fragt es sich, ob die Kunstrichter diese Stelle für rein im Satze erkennen werden, oder ob nicht Eman. Bach seinen Gedanken, ohne ihn zu schwächen, besser auf die Weise ausgedrückt hätte:

Je mehr sich die Tonkunst zu dem Rang einer Wissenschaft erheben wird, desto weniger wird sich bey der Beurtheilung ihrer Produkte das Auge der Kritik durch das Ansehen der Person blenden lassen.

---

## Nachrichten.

---

(Beschluss aus Frankfurt.)

Am 9ten November gab Hr. Steibelt von London, auf seiner Durchreise nach Petersburg, im Schauspielhause ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert. Was wie da von ihm hörten, will ich Ihnen sagen, und zwar wie wir es auf dem Anschlagzettel und bey der Aufführung fanden. 1) „Ouverture aus dem schönen Milchmädchen, komponirt von Hrn. Steibelt für die grosse Oper in London." Obgleich dieses Stück für die grosse Oper in jener grossen Stadt komponirt war, so wollte man doch schon grössere und bessere Ouverturen in kleineren Städten bey kleineren Opern gehört haben. 2) Konzert für das Fortepiano, komponirt und gespielt von Hrn. Steibelt. („Das Thema zu dem Adagio ist nach einem Liede, welches Maria Stuart, Königin von Schottland, in dem Gefängnis zu Edimburg komponirte. Das Rondo ist ein Jagdgemählde.") An diesem Konzerte war nur das erste Allegro unbedingt gut zu nennen, sowol dem Vortrag, als der Komposition nach. Aber konnte denn Hr. St. kein besseres Thema zum Adagio finden oder erfinden, als das der Maria Stuart? oder konnte er es nicht wenigstens besser bearbeiten? Man konnte dies Adagio, in aller Hinsicht wenigstens hochst unbedeutend nennen;

hier drückte man sich stärker darüber aus. Das Jagdgemählde bestand aus, in solchen Stücken ziemlich gewöhnlichen Sätzen, welche nicht zum Besten zusammengesetzt waren, und vom Orchester ausgeführt wurden, während der Virtuos hinter dem Fortepiano meistens in laufenden Passagen, vorzüglich mit der rechten Hand, sehr geschäftig war. Das Ganze wurde ziemlich lau aufgenommen. — 3) Eine ländliche Scene aus dem schönen Milchmädchen, komponirt für die grosse Oper in London, von Hrn Steibelt. („Die Introduction mahlt die Ruhe der Nacht, auf welche der Aufgang der Sonne folgt, begleitet von dem Gesange der Vögel, Schalmeyen der Hirten, den Jagdhörnern etc. Den Schluss macht ein Rondo pastorale.“) Es war eine Malerey — andere gleichen! — 4) Eine Phantasie mit Variationen über die Arie: Das klinget so herrlich etc. aus der Zauberflöte, für das Fortepiano, komponirt und gespielt von Hrn Steibelt. In diesem Stück bewies Hr. St. — zwar nicht, dass er phantasiren, wol aber, dass er recht schön Fortepiano spielen, und auf seinem Instrumente (er führt sein eigenes, von den Brüdern Erard in Paris, bey sich,) Wirkungen hervorbringen könne, die nicht gewöhnlich sind, wenn sie auch übrigens vom Spieler nicht eben allzuviel Geschicklichkeit erfodern. Auf einem andern Instrumente werden aber diese Effekte auch schwerlich mit Glück nachzumachen seyn. Hr. St. scheint durch das wirklich ausgezeichnete Glück, das er in Paris und London gemacht hat und nun in Petersburg erwartet, zu der Ueberzeugung gebracht, er sey nicht nur ein sehr fertiger, sehr brillanter, kunsterfahrner Klavierspieler — wie ihm auch kein uneingenommener Deutscher streitig machen wird — sondern in seiner Kunst, wie nur irgend Einer, vollendet: denn aber — (man ist es der Kunst selbst und den deutschen Virtuosen schuldig, es gerade heraus zu sagen — wie er selbst, Hr. St., dies auch aufnehmen möge —) denn fehlt ihm noch gar manches — vorausgesetzt, er hat hier wirklich gezeigt, was er vermag. Damit eine solche Behauptung nicht ohne Beweis dastehe, führe ich nur folgendes an: wir haben von ihm keinen wahrhaft guten Triller, am wenigsten mit der linken Hand, gehört; seine linke Hand scheint überhaupt beträchtlich schwächer, als die rechte zu seyn; das sehr wenige, was Hr. St. von Adagio hören liess, trug er in keinem Betracht vorzüglich vor. Mehr ins Detail zu gehen, was sich erforderlichen Falls wol thun liess, verlangte weitläufige Auseinandersetzungen, Notenbeyspiele etc. Ich kann dies um so eher unterlassen, da ja wol die meisten bedeutenden Städte Deutschlands bey Hrn. St.s jetziger Reise Gelegenheit bekommen werden, ihn zu hören, und das Urtheil Frankfurts, wo jedoch namentlich das Klavierspiel gewiss nicht niedrig stehet, zu bestätigen, oder zu berichtigen, oder auch zu vervollständigen.

---

Leipzig. Wir verbinden mit dieser Anzeige die einzige von Hrn Steibelts Konzert in Leipzig. Sie kann sehr kurz seyn, da Hr. St., neben verschiedenen schönen Gesangstücken von Haydn, Mozart und Naumann, von eigenen Kompositionen genau dieselben gab, wie in Frankfurt, (sie auch genau mit denselben Worten ankündigte,) und unser, wie des gesammten Auditoriums Urtheil von dem, des Frankf. Korresp. nicht sehr verschieden ist.

Die Ouvertüre, die wir lebhaft und angenehm geschrieben fanden, wurde von den Zuhörern, unserer Meynung nach, zu kalt aufgenommen. Das erste, in Komposition und Vortrag sehr lobenswerthe Allegro des Konzerts, u. auch das, in der Komposition zwar weniger ausgezeichnete, aber sehr fertig und präcis vorgetragene Finale desselben, fanden gerechten Beyfall; das Adagio liess gleichgültig, so wie auch die Malerey der ländlichen Scene — deren

Rondo pastorale, das oben nicht besonders erwähnt wird und auch vom Auditorium nicht ausgezeichnet wurde, uns jedoch, wegen seiner angenehmen, gut verbundenen Melodieen, und auch mancher eigenthümlichen Wendungen der Bearbeitung derselben, recht wohlgefallen und, unserer Ueberzeugung nach, mehr Theilnahme und Beyfall verdienet hat, als es in Frankfurt und hier gefunden. Die Fantasie, da nun zwar (was auch der Frankf. Korresp. scheint sagen zu wollen,) keine eigentliche Fantasie zu neunen war, wie sie Em. Bach, Mozart, Clementi, Beethoven, Dussek u. A. zu hören geben, war jedoch eine nicht zu tadelnde allgemeine Einleitung, und die Variationen, so wie der Excursus am Ende, waren mit Geist erfunden, und wurden, bis auf einige Kleinigkeiten, meisterhaft ausgeführt. Der besondere Effekt, den H. St. noch durch geschickte Benutzung aller Vortheile seines äusserst starken und trefflich eoetönenden Instruments heervorzubringen wusste, war mehr lebhaft, und gewiss auch dem angenehm, der sonst aus dergleichen Dingen nicht eben viel macht.

Im Gesange gefiel vorzüglich Mozarts Arie: Non piu di fiori — von Dem. Schicht gesungen; das obligate Bassethorn von Hrn. Barth geblasen; — Haydns Chor: die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und desselben Meisters Sturm.

---

Florenz, d. 27sten Okt. *). Vorgestern starb hier eine der vortrefflichsten Sängerinnen, die jetzt Europa besessen, und zugleich ein edelgesinntes, achtungs- und liebenswerthes Weib, Imperatrice Sessi, von welcher Ihre Blätter vor einigen Jahren von Wien aus nähere Nachricht gegeben, und ihr Lob, gens ohne Uebertreibung, im Gegentheil vielleicht mit zu wenig Enthusiasmus für ihr Verdienst, verbreitet haben. Dieses ihr Verdienst war nämlich weniger von der Art, wie es eben jetzt die Menge, besonders in Deutschland und Frankreich, entzündet, sondern mehr, wie es zwar bey jedem anspricht, aber doch vornämlich nur vom Kenner, vom wahrhaft gebildeten Kunstfreunde, und vom Menschen tiefen Gefühls gehörig gewürdigt werden kann. Es bestand weit weniger in der Menge, und gleichsam in der Masse dessen, was sie gab, als in der hohen Vollendung und in dem seelenvollen Ausdruck, womit sie es gab. Und so war sie in dem Strahlenkranze der wenigen jetzigen, grossen Sängerinnen, nicht der schimmerndste Diamant, gewiss aber die reinste, vollkommenste Perle zu nennen. Eben diese Seele, womit sie sang, dies gänzliche Eingehen und sich selbst Verlieren in ihren Produktionen, dies innige Miteinpfinden, raubten sie der Welt so früh. Eine schnelle Verzehrung nahm sie hinweg, da sie erst ihr fünfundzwanzigstes Jahr vollendet hatte. Sie starb hier im Hause ihrer Aeltern. Jeder, der sie gekannt hat, wird ihrem frühen Tod mit Theilnahme veeihmen und ihr ein dankbares, ehrendes Andenken weihen.

*) Erst vor einigen Tagen eingegangen.

---

## Recension.

*Dreyssig Tonstücke für vier Hände, angehenden Klavier- oder Fortepianospielern gewidmet, von D. G. Türk, Musikdir. in Halle.* 1ster, 2ter, 3ter, 4ter Theil. Auf Kosten des Verf.s, in Kommission b. Schwickert in Leipzig, u. b. Hemmerde u. Schwetschke in Halle. (Pr. jedes Heft 1 6 Gr.)

Hr. Musikd. Türk, der sich schon durch seine rühmlich bekannten Lehrbücher und allgemein geschätzten Kompositionen verschiedner Art, um die weitere Verbreitung gründlicher musikal. Kenntnisse, guter, zweckmässiger Methoden des Unterrichts, und eben so

nützliches als angenehmes praktisches Werk — ein so wesentliches, und auch überall denkbar anerkanntes Verdienst erworben hat, vermehrt dieses sein Verdienst durch vorliegende, instruktive Handstücke von neuem, und mehr, als es beym ersten Anblick, scheinen mag. Das so zweckmässige Hülfsmittel für Lehrlinge — besonders für solche, die nicht viel natürliches Taktgefühl besitzen und denen folglich genaue Erlernung des Takts oft so sehr schwer wird — das Hülfsmittel vierhändiger Uebungsstücke ist nämlich überhaupt noch lange nicht genug benutzt worden, und von dem, was Andere dafür gethan haben, lässt sich dem hier Gebotenen nur sehr Weniges an die Seite stellen; aber auch dies Wenige ist bey weitem nicht so planmässig gearbeitet und angeordnet, bey weitem nicht so umfassend, mannichfaltig und jugendliche Lehrlinge ansprechend, bey weitem nicht so rein geschrieben und zugleich durch so vieles noch nebenbey berührte nützlich. Hr. T. nimmt nämlich hier seine Schüler schon von da auf, wo sie allenfalls nur Skalen richtig spielen, und dabey die übrigen ersten Elemente kennen und üben gelernt haben; er führt sie nun durch alle gebräuchliche Arten des Takts, auf alle Tempos und alle Formen kleinerer Tonstücke angewendet, bis dahin, dass sie zur Sonate übergehen können, so dass sie wirklich von Natur ganz unfähig seyn müssen, wenn sie nicht auf diesem Wege alles, was in das nicht enge Gebiet des Taktes gehört, und zugleich noch vielerley anderes Nützliche, kennen gelernt und sich die Uebung gebracht haben sollten, dass es ihnen ferner keine Schwierigkeiten macht. Dass nicht alle diese Stücke an sich, als Musikstücke ohne die angegebne besondere Bestimmung betrachtet, ausgezeichnet sind, nicht alle in gleichem Maasse unterhaltend, neu und eigenthümlich: das setzt wol jeder voraus und lässt es sich gern gefallen, wenn er bedenkt, was 120 kleine Sätze, nicht einmal nach freyer Laune, sondern zu bestimmten instruktiven Zwecken geschrieben, sagen wollen.

Noch müssen wir dreyerley an den Nebendingen dieses Werks loben: 1.) dass der Verf. überall, wo bey dem wenig geübten Spieler eine Bedenklichkeit eintreten könnte, die Applikatur beygesetzt hat; (sie ist, im Ganzen, die E. Bachische,) 2.) dass in fortlaufenden, ganz kurzen Anmerkungen bey allem, was zu erklären nöthig seyn möchte, auf seine Klavierschule und deren Auszug gewiesen ist, zum Vortheil der Schüler, welche sich selbst helfen wollen, oder der Lehrer, welche nicht genug Schule gemacht haben; 3.) dass er jedem Stücke, ausser den gewöhnlichen Kunstausdrücken, zur Bezeichnung des Tempos und (so weit es durch jene möglich,) des Charakters, ein Paar deutsche Worte, meistens aus irgend einem Dichter (aber oft nur gar zu kurz) als Ueberschrift beygefügt hat, wodurch, wie im Scherz, auf den Sinn und Vortrag in ästhetischer Hinsicht gedeutet wird — ein gewiss sehr glücklicher Gedanke, der, unsers Wissens, noch von Niemand benutzt worden ist.

Das Werk ist zwar nicht schön, und etwas so eng, aber deutlich, und, was hier besonders nöthig war, durchaus correkt gedruckt. Wir wünschen, dass davon recht fleissig Gebrauch gemacht werde, weil der bedeutende Nutzen gar nicht fehlen kann. Vor Missbrauch — wenn man die Anfänger bloss solche vierhändige Stücke spielen liess — warnet der Verf. selbst in der Vorrede und giebt zugleich die Gründe, warum man das nicht dürfe, vollkommen richtig an.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten December. No. 12. 1808.

RECENSIONEN.

*Trois Quatuors pour deux Violons, Viole et Violoncelle, composés et dédiés à Monsieur d'Angustowsky par W. F. Riem.* à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 2 Thlr.)

Hr. Riem, der schon in mehrern seiner früher bekannt gemachten Kompositionen Beweise von hervorstechender Eigenthümlichkeit der Erfindung und von nicht gemeiner Gewandtheit in der Behandlung der Harmonie, niedergelegt hat, zeigt sich auch in diesen Quartetten als einen originellen Kopf, und, mit der reinen Harmonie sowol, als mit der regelmässigen Ausführung eines Tonstücks, vertrauten Komponisten.

Die angezeigten Quartetten sind nicht allein in der strengern, oder sogenannten thematischen Manier gearbeitet, bey welcher die Folge der Gedanken eines Tonstücks aus den Versetzungen und Zergliederungen eines Hauptsatzes hervorgehet, sondern diese Zergliederungen und Versetzungen des Hauptsatzes sind auch zugleich unter alle vier Stimmen vertheilt, so dass keine derselben blos begleitet und unterstützt, sondern jede mit gleichem Rechte sich als eine Hauptstimme behauptet. Daher gehören diese Stücke zu derjenigen Gattung der vierstimmigen Sonate, die man im engern und strengern Sinne des Worts Quatuor nennet.

Die Art, wie der Vf. aus seinem gewählten Thema die Ausführung des Satzes ausgesponnen hat, — die Vertheilung der Versetzungen und Zergliederungen des Hauptsatzes in alle vorhandene Stimmen — die dabey gebrauchten harmonischen Umgebungen derselben, und der (einige Kleinigkeiten ausgenommen) durchgehends reine Satz, — alles dieses ertheilt diesen Quartetten einen vorzüglichen Werth. Auch der anjetzt gewöhnlichen, (und nicht selten gemissbrauchten) öftern Ausweichung in entfernte Tonarten hat sich Hr. R. mit Ueberlegung, und mit einer gewissen Rechtlichkeit bedient, so dass man deutlich sieht, sie sind nicht auf Gerathewohl ergriffen oder blos der Mode zu gefallen vorhanden. Kurz, alles was zu demjenigen Theile der Setzkunst gehört, die unter der unmittelbaren Einwirkung der höhern Geisteskräfte stehen, ist in diesen Tonstücken sehr rühmenswürdig.

Nicht so vollkommen befriedigend fand jedoch Rec. mehrere Sätze dieser Quartetten in Hinsicht auf ihre Wirkung und auf den davon zu erwartenden Kunstgenuss bey dem Vortrage derselben. Der Eindruck, den sie machen, ist (einige Sätze ausgenommen, wie z. B. das erste Allegro und Adagio des ersten, und das Finale des zweyten Quartetts) nicht immer anziehend genug, um zur öftern Wiederholung ihres Genusses einzuladen; sie sind mehr dazu geeignet, den Verstand des Kenners, als das Empfindungsvermögen der blos Genuss fordernden Zuhörers in Anspruch zu nehmen. Es ist kaum zu bemerken nöthig, dass dies nicht geradehin Tadel seyn, sondern nur die Werke selbst näher bezeich-

ness, und dem Komponisten, will es diese selbst, einen Fingerzeig geben soll, wohin er bey seinen künftigen Arbeiten vielleicht zu-förderst zu sehen haben möchte; denn es ist doch möglich, mehr für schönen Gesang zu leisten, ohne darum weniger zu denken zu geben, und dass in solcher Verbindung ein Kunstwerk erst vortrefflich werde, wird Hr. R. gewiss selbst eingestehen. Vielleicht hat ihn hier öfter sein Fleiss, als eigentliche Begeisterung und Schwung der Phantasie, zur Arbeit aufgemuntert; vielleicht auch, dass er sich zu ängstlich bemühet hat, alles, was den Anschein des schon Bekannten trägt, zu vermeiden, und blos nach Eigenthümlichem und Neuem zu streben. Am wahrscheinlichsten ist der letzte Fall, die Wahl der Hauptsätze, und auch die ganze äussere Form des Satzes, die aus der Verbindungsart der Perioden hervorgehet, scheint dies anzuzeigen.

Dieses Streben, immer neu und ganz eigenthümlich zu seyn, bemerkt man unter andern sehr hervorstechend bey dem ersten Allegro des zweyten Quartetts, zu welchem der Vf. folgenden Hauptsatz gewählt hat:

der zwar allerdings neu ist, aber auch, wegen der ununterbrochenen Einheit der metrischen Form, aus welcher er besteht, zur thematischen Bearbeitung nicht wohl sich eignet, indem durch die Versetzungen und Zergliederungen desselben eine Folge von Sätzen zum Vorschein kömmt, die, wegen der ununterbrochenen Aehnlichkeit einer und ebenderselben metrischen Formel, gar leicht monotonisch wird, und dadurch zugleich einen Mangel an Interesse herbey führt. — Ueberhaupt muss bey einem thematisch bearbeiteten Tonstücke entweder der Hauptsatz schon an und für sich selbst genugsam hervorstechen, um werth zu seyn, in so mannichfaltige Versetzungen und Zergliederungen gebracht zu werden; oder die Art dieser Versetzungen und Zergliederungen muss so anziehend seyn, dass sie den Mangel des genugsam Hervorstechenden des Hauptsatzes bedeckt und überwiegt; oder endlich, der minder hervorstechende Hauptsatz mit seinen nicht hinreichend anziehenden Versetzungen muss mit sehr interessanten Nebengedanken verbunden werden — wenn das Ganze gute Wirkung thun soll.

Ob nun gleich das Neue und Originelle, wenn es sich in Hinsicht auf gute Wirkung behauptet, unverkennbare Vorzüge hat, so darf man dabey doch nicht ausser Acht lassen, dass auch das schon Bekanntere, (welches jedoch nicht mit dem Alltäglichen und Verbrauchten verwechselt werden darf,) wenn es nur in genug anziehende Wendungen gebracht worden ist, oft eben so schöne Unterhaltung und würdiges Vergnügen gewährt, als jenes, weil hier die mindere Anstrengung der Fassungskraft dem Empfindungsvermögen gleichsam freyern Spielraum lässt. Den Beweis dieser Behauptung enthalten viele der letzten Allegros in den Haydnschen Sinfonieen und Quartetten.

Uebrigens bedarf es gar nicht erst von Rec. erwähnt zu werden, da es aus der Bekanntschaft mit Hrn. R.s frühern Werken, und auch aus dem, was oben über diese Quartetten gesagt worden, von selbst hervorgehet — dass sie verdienen vom Kenner mit Wohlwollen, vom Liebhaber mit Achtung, Hr. R. selbst aber von beyden mit aller Aufmerksamkeit aufgenommen zu werden.

Der Vortrag dieser Quartetten ist keinen wirklichen Schwierigkeiten unterworfen, wenn der Ausführer der ersten Violin seines Instru-

ments einigermassen mächtig, und mit der bisjetzt gewöhnlichen Spielart vertraut ist. Daher können sie auch in solchen musikalischen Zirkeln ausgeführt werden, wo nicht eben vier sehr fertige Spieler zusammentreffen; und Rec. glaubt, versichern zu können, dass es keiner solchen Gesellschaft gereuen werde, diese Tonstücke zu ihrer Unterhaltung gewählt zu haben.

---

1) *4me Concerto p. Violon, composé par L. Spohr* Oeuv. X. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 7 Francs 50 Cent.)

2) *Quatuor brillant p. deux Violons, Alto et Violoncelle, composé et dedié à son ami Kleinwächter à Prague par L. Spohr.* Oeuv. XI. Ebendaselbst. (Pr. 4 Fr.)

3) *Ouverture à grand Orchestre par L. Spohr,* Oeuv. XII. Ebendaselbst. (Pr. 4 Fr.)

Hr. Konzertm. Spohr in Gotha, bekanntlich einer der vorzüglichsten Violinspieler, der überall, wo man ihn gehört hat, ungetheilten Beyfall der Kenner und Liebhaber gefunden, zeigt sich dem Publikum zugleich als einen sehr schätzbaren Tonsetzer, der in seinen Werken eben so wenig, wie in seiner Spielart, ein blosser Nachahmer dieser oder jener beliebten Manier ist, sondern, hier wie dort, seinen eigenen Weg einschlägt, und sich, frey, bestimmt und gänzlich, in seiner Individualität darstellt.

Die von ihm bekannt gemachten Konzerte für die Violin weichen sehr von den, bis noch vor kurzer Zeit gewöhnlichen Konzerten der deutschen Meister ab, am meisten aber von denen, die sich vorzüglich in Raschheit der Zeitmaasse und in kurz abgestossenen Passagen gefielen.

Die Gedanken, die Ausarbeitung und die Schreibart des Hrn. S. gehen sehr selten, oder gar nicht aus auf Darstellung des Erhabenen; auch viel weniger aber opfert er der komischen Muse: seine Kompositionen haben — die eine mehr als die andere, aber doch sämmtlich den Charakter eines gesetzten, aber gemässigten Ernstes, und einer angenehmen, bald mehr heitern, bald mehr sanften Schwermuth. Will man dies Romantisch nennen, so hat Rec. nichts dagegen. Hrn. S.s Melodie bezweckt nicht den blossen Kitzel des Ohres, sondern sie spricht den innern Sinn an; ihr Eigenthümliches, in Anleitung der Behandlung besteht aber vorzüglich darin, dass sie bis auf ihre kleinsten Theile ausgebildet, gleichsam ausgemalet ist, und dennoch das Ideal des Vfs., bis auf die kleinsten Züge zergliedert, darzustellen sucht, so dass die Tonstücke dieses Komponisten den höchstsorgsam ausgeführten sogenannten Kabinetstücken der Maler gleichen. — Kurz, die Manier, deren sich Hr. S. in seinen für die obligate Violin geschriebenen Werken bedient, ist, (besonders, wenn bey seiner so klaren Darstellung aller melodischen Theile des Kunstwerks sein Geist, bey mehrern Ausarbeitungen, auch noch in mehr Mannichfaltigkeit der harmonischen Wendungen eingehen lernt,) ganz vorzüglich dazu geeignet, eine, bis auf ihre kleinsten Theile ausgezeichnete Entfaltung einer nicht sehr weit ausgreifenden Reihe edler und wohlgeordneter Empfindungen dem Geiste des Zuhörers vollkommen deutlich und klar vorüber zu führen. Die übrigen Eigenheiten seiner Melodie, die sich hin und wieder in ungewöhnlichen Tonfugungen fortbewegt, lassen sich besser empfinden, als beschreiben.

Aus den angezeigten Eigenschaften der Komposition des Vfs. gehet nun auch grösstentheils die äussere Beschaffenheit und Einrichtung derselben hervor. Seine Allegrosätze müssen, theils wegen ihres ernsthaften Charakters, theils und vorzüglich wegen ihrer, bis auf die kleinsten Theile völlig ausge-

bildeten Melodie, in einer sehr gemässigten Taktbewegung vorgetragen werden. Eben so veranlasst der hohe Grad der Ausbildung der Melodie nicht allein mannichfaltig geschleifte, mit mit abstossenden Noten vermischte Stricharten, sondern die punktliche und runde Ausführung der in einer ganz ausgebildeten Melodie so oft vorkommenden verschiedenen Spielmanieren, vorzüglich aber die Ausführung der Noten, die nach Art der Portamento di voce gut vorgetragen werden sollen, machen eine weit öftere Veränderung der Lage der linken Hand nothwendig, als ausserdem nöthig seyn würde. Daher denn auch die dem Vf. ganz eigene Art der Applikatur, die er, nebst der Strichart, durchgehends sehr genau in der Stimme für die obligate Violin anzuzeigen pflegt.

Diese dem Vf. eigenthümliche Applikatur ist nun auch vorzüglich dasjenige, was den Vortrag seiner Solostimmen andern Violinspielern, die sich noch nicht in seine Manier eingespielt haben, erschwert; denn man fühlt dabey zu lebhaft, dass ohne die Anwendung der vorgeschriebenen Applikatur und Strichart alles Darzustellende gleichsam die Physiognomie verliert und zu unbestimmten, gleichgültigen Nebelgestaltung wird.

Die begleitenden Stimmen sind in den Tonstücken des Vfs. grösstentheils dem Charakter der Hauptstimme gut angepasst, und die Harmonie ist dabey, bis auf einige harte und weiche vorkommende Vernachlässigungen der grammatischen Regeln, (wie z. B. in dem angezeigten Konzerte die Oktaven zwischen der ersten und zweyten Violin, vom 22sten bis 25sten Takte des ersten Ritornells) grösstentheils rein.

Das oben bey No. 1. angezeigte Konzert (aus H moll, mit einer Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern in H und 2 in D, nebst einer Trombone ad libitum) beginnt mit einem Allegro moderato im C-Takte, bey welchem gleich das erste Ritornell die Aufmerksamkeit des Kenners, wie jedes empfänglichen Zuhörers, an sich ziehet, weil es theils nur würdige Gedanken enthält, theils diese sehr gut in einander greifend verbindet, und nach dem Verlaufe der ersten 18 Takte völlig thematisch bearbeitet ist; theils, weil es ein Beyspiel giebt, wie ein solches Ritornell völlige Befriedigung gewähren kann, ob es gleich gewissermaassen in Schatten gerückt ist, damit das volle Licht desto mehr auf das folgende Solo falle. Die beyden übrigen Ritornelle dieses Allegro, so wie auch die Ritornelle des Rundo, hätten jedoch zum Vortheile des Ganzen mehr Reichthum in Hinsicht auf ihre Ausführung erhalten können.

Das Adagio aus G dur gewinnt durch das Ungewöhnliche und vorzüglich durch das Breite seines $\frac{1}{8}$-Taktes einen fremden und anziehenden Charakter. Nach dem Gefühle des Rec. würde die Wirkung dieses Satzes erhöhet worden seyn, wenn der Vf. in demselben die zweymal gestrichenen Triolen, und die 32theil-Noten vermieden, und sich statt derselben nur der Sechzehntheile zur Zergliederung der Hauptnoten bedient hätte, denn jene sich geschwinder bewegenden Noten scheinen, wenn auch das Zeitmaass sehr langsam genommen wird, dem Charakter dieses ganzen Satzes wirklich zu sehr entgegen zu seyn.

Der letzte Satz dieses Konzerts bestehet aus einem Rondo allegretto im $\frac{2}{4}$-Takte von nicht ganz gewöhnlicher Form, und vortheilhaft für den Spieler, wie angenehm für den Zuhörer; doch ist es im Ganzen weniger zusammenhängend und hin und wieder einer tiefern Ausführung wol fähig.

Das Quartett, No. 2., gehört unter diejenige Gattung, in welcher die erste Violin von den drey übrigen Stimmen blos begleitet wird. Es ist aus D moll gesetzt, und ent-

hält ein Allegro moderato im C-Takt, ein Adagio aus B dur im $\frac{3}{4}$-Takt, und ein Rondo, ebenfalls im $\frac{2}{4}$-Takt. In diesem Quartett sprechen sich die Eigenthümlichkeiten der Spielart des Vfs. noch merklicher aus, als in dem vorhin erwähnten Konzerte. Daher ist auch die erste Violin dieses Tonstücks in mancher Hinsicht schwerer auszuführen, als die Solostimme jenes Konzerts. Die Wirkung des Ganzen wird sehr schön und keinesweges oberflächlich seyn, aber dazu muss die erste Stimme nothwendig in jener oben weiter beschriebenen Spielart des Vf.s vorgetragen werden.

Die bey No. 5. angezeigte Ouverture ist aus C moll gesetzt, und enthält, nächst den vier Hauptstimmen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Trompeten und Pauken. In diesem Tonstücke des Vfs. vermisst man die hervorstechende Originalität, wodurch sich seine Konzerte sogleich und so sehr auszeichnen. Ob daher gleich dieser Ouverture weder eine gute Bearbeitung überhaupt, noch einzelne anziehende Schönheiten insbesondere, streitig gemacht werden können: so kann man ihr dennoch in der Gattung der Tonstücke, wozu sie gehört, den **vorzüglichen** Rang nicht zugestehen, welchen die Konzerte des Vfs. in der ihrigen mit so vielem Rechte behaupten. Vielleicht lässt sich, warum es dem Vf. bey solchen Tonstücken, die hauptsächlich durch grosse Massen wirken müssen, und die eine mehr kräftige und kühne, als zarte Ausführung erfordern, nicht so vollkommen glückt, als in dem Konzerte und in der Sonate — vielleicht lässt sich dies aus dem, was oben über den Charakter seiner Kompositionen überhaupt bemerkt worden ist, von selbst erklären.

---

*Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. v. Dr. Georg Schübner.* 1stes Heft. Erfurt, bey Fried. Aug. Knick. (Pränum. pr. 12 Gr.)

Rec. macht hier die erste, und eine ihm angenehme Bekanntschaft mit diesem jungen Dilettanten, der ein schönes Talent, nicht gemeine Einsichten, und ein zartes Gefühl in mehrern der hier gelieferten Stücke beurkundet. Hr. Dr. Sch. ist ein Schüler des kunsterfahrnen, gelehrten **Fischer** in Erfurt, und macht seinem verdienten Lehrer Ehre. Man würde bey diesen Gesängen nirgends auf die Vermuthung kommen, dass sie von einem Dilettanten geschrieben und dessen erste Probearbeit wären, wenn man nicht in einigen Stellen durch das Streben des Verf.s, auch in Nebendingen, wo nur irgend möglich, bedeutsam, neu, und pikant zu seyn, darauf hingeleitet würde. (Man vergl. S. 6, vornämlich Syst. 2., und S. 8. mehrere Stellen.) Die Texte sind sämmtlich gut gewählt; die Melodie ist nirgends der Harmonie, und umgekehrt — auch der Gesang nirgends der Begleitung aufgeopfert: doch scheint der Verf. noch mehr Talent und Hang zum Harmoniker als Melodiker zu haben. Deklamation und Rhythmik sind nirgends verletzt, wenn auch einige Stellen durch sie noch mehr hätten gehoben, noch bestimmter hätten ausgesprochen werden können. (Man vergl. S. 7., die Stellen: „verschweige die Leiden, verhehle dem Glück," als Gegensätze; S. 9. „sich einander hold annehmen" —) No. 1 und No. 6. sind übrigens im Ganzen die gleichgültigsten; besonders hat die letzte Rec. nicht ansprechen wollen. No. 2. ist reif überlegt, eigenthümlich entworfen und mit ziemlich fester Hand durchgeführt. Die Wendung, Takt 5–7, ist originell, und bey aller Eigenthümlichkeit doch einfach und natürlich, auch Syst. 5. u. folg., bis auf oben berührte Stelle ist neu und schön. Die folgende Nummer hält Rec. für zu gesucht und erkünstelt, man wird das wahrscheinlich schon finden, wenn man nur erst die Musik allein durchgehet: gewiss aber, wenn man das Gedicht, und zwar nicht die erste Strophe allein, eingend unterlegt, und besonders auch an die metrische Bildung und

den leichten Fluss der Verse denkt. Die Freundschaft von Tiedge, (S. 9 folgg.) ist ein weit einfacheres, ist wirklich ein herrliches Stück, das, fällt es auch dem blosen Musiker wenig auf, jedem Sänger von Geist und Gefühl willkommen seyn wird; und die Hoffnung, von demselben Dichter, (S. 12 folgg.) wird, in seinem edlen, unverschnörkelten, charakteristischen Fortschreiten, und in der Wahrheit und Treue seines Ausdrucks, keinen Freund der Musik, wer und wie er auch sey, gleichgültig lassen. Die Stelle, S. 13, gehört ebenfalls unter die, welche wegen ihrer Einfalt und Natürlichkeit, bey allem Eigenthümlichen, gerühmt werden müssen.

Rec. wünscht dem Verf. zu solch einem ersten Probestück Glück, und siehet der versprochenen Fortsetzung mit Vergnügen entgegen.

---

## Nachrichten.

---

*Wöchentliches Konzert in Leipzig.*

Das genannte rühmenswürdige, und auch wirklich berühmte Institut fing, wie gewöhnlich, den Michaelistag an, und erhält sich in dem ihm, seit mehr als zwanzig Jahren gegönneten Ansehen und Beyfall. Beträchtliche Aenderungen in der Einrichtung desselben sind nicht gemacht worden; die Mitglieder desselben sind, bis auf Einige, dieselbigen, wie sonst; das ganze Personale zeigte dieselbe Geschicklichkeit, denselben Fleiss, und auch denselben Geist der Kunstliebe und Biederkeit, wie wir dies sonst rühmen konnten und so bleibt uns, nach der Bemerkung, dass dieses Jahr, besonders in Ansehung grosser Gesangstücke, noch mehr als jemals darauf gesehen wird, lauter treffliche Werke, und zwar aus allen Zeiten und allen Schulen, aufzuführen — wenig mehr übrig, als die Hauptstücke, die bisher gegeben worden, zu rubriciren, und bey den ganz neuen oder sonst wenig bekannten, so wie bey den neuen Mitgliedern des Konzerts, unser Urtheil kurz beyzufügen, damit auch Andere näher auf sie aufmerksam gemacht werden, und jedem würdigen Kunstwerke oder Künstler (so viel an uns liegt) sein Recht wiederfahre.

### I. Gesang.

1. für Solostimmen. Unter den Stücken, die Dem. Schicht vortrug, zeichneten sich aus: Paers Scene: Son pur solo non volta — in dieses Komponisten bekannter Manier, an angenehmem und brillantem Effekt geschrieben; (die obligate Flöte spielte Hr. Müller, der Jüngere, ungemein schön;) die bekanntere Scene desselben Komponisten: Geme e si rende — ist ebenfalls angenehm, und besonders schmuck und zierlich herausgeputzt; ohngefähr in derselben Schreibart, aber mit mehr Eigenthümlichkeit, mehr Mannichfaltigkeit, und weit schönerer, sicherer Haltung ist J. Weigls einnehmende Scene verfasst: Misera me! Qual tumulto è questo! Und noch mehr, auch mit gutem Erfolg, gehet Sim. Meyers Scene A cigli bagnati — darauf aus, durch Reize der modernsten Musik zu interessiren. Man findet bey Anhörung solcher Meyrschen Kompositionen das ausgezeichnete Glück, das sie eben jetzt, und in Italien, finden, sehr begreiflich. — Dem. Herbst, aus Königsberg, seit etwa einem Monate Mitglied der herzogl. Dessauischen Hofschauspielergesellschaft, welche jetzt in Leipzig Vorstellungen giebt, sang bis jetzt nur zweymal, und beydemal mit vielem Beyfall, ohngeachtet in der Wahl beyder Stücke weit mehr auf Werth der Kompositionen, als auf Schimmern der Sängerin gesehen war *). Sie trug nämlich Neumanns

*) Dem. Herbst ist eine sehr rechtliebste Acquisition für jene Gesellschaft, und eine Acquisition, deren sie sehr bedurfte. Noch in erster, und schöner Jugendblüthe, verbinden sie mit einem nicht ge

herrliche, einfacheste Scene: Contro Aamadoro eleaso vuol dover che il difenda — und Mozarts grosse, kunstgelehrte, ungemeinschwierige Scene: Bella mia fiamma, addio! etc., an welche letztere sich hier in Leipzig keine Sängerin, seit Mad. Duscheck aus Prag, für welche dies Stück ursprünglich geschrieben war, gewagt hatte. Die erste gelang ihr vortrefflich, aber selbst die zweyte, bis auf einige Kleinigkeiten, recht gut. Auch unterschied sie im Vortrage den verschiedenen Charakter beyder Stücke und die einander geradezu entgegengesetzte Schreibart beyder Verfasser, wie es seyn soll. — Hr. Jul. Miller, von welchem schon mehrmals in diesen Blättern gesprochen worden, hält sich diesen Winter hier auf, singt öfters, und mit vielem Beyfall, auf dem Theater, und trat auch einigemal im Konzerte auf. Es mag seyn, dass seine Tenorstimme für die grossen Theater in Wien u. dgl. zu dünn gewesen ist: auf unserm kleinern, und dem Gesange äusserst vortheilhaften Theater, so wie in unserm Konzertsaale, klingt sie sehr angenehm und auch stark genug; seine grosse Gewandtheit, seine Sicherheit im Vortrag, und seine, nicht selten neuen, und immer nett ausgeführten Verzierungen, (mit welchen er jedoch zuweilen allzufreygebig ist — z. B. als Tamino,) haben ihm aber vorzüglich hier das Publikum gewonnen. Beethovens grosse, zu anderer Zeit von uns ausführlich durchgegangene Scene: Ah, perfido, spergiuro — eigentlich freylich für den Sopran geschrieben — sang er sehr schön; nicht ganz so gut, doch ebenfalls mit Beyfall trug er Paers bekannte Bravourarie: Languirò vicino a quelle — vor. — Hr. Klengel endlich, Sohn des berühmten Landschaftmalers in Dresden, dessen weiche, einnehmende Tenorstimme und gute Schule wir schon voriges Jahr rühmen konnten, hat seitdem bedeutende Fortschritte gemacht, und sich im Winter bekannter, sehr angenehmen Scene: Euridice, idol mio — noch mehr aber als Admet, in Glucks Alceste, und durch andere bedeutende Solos in grossen Gesangstücken, ungetheilten, und vollkommen verdienten Beyfall erworben. — Dem. Campagnoli, zweyte Tochter unsers verdienten, werthen Konzertmeisters, ist erst im dreyzehnten Jahre und hilft nur noch in Ensemblestücken aus. Ihre Stimme ist schon jetzt stark, voll, und ziemlich angenehm; unter fortgesetzter guter Leitung und wohlgeordnetem eigenem Bestreben, kann sie sich zu einer schätzbaren Sängerin ausbilden.

Von Duetten und Terzetten führen wir nur an, das ältere, aber schön und gründlich ausgearbeitete Duett von J. Haydn: Ah se tu vuoi — (von Dem. Schicht und Hrn. Schulz sehr gut gesungen,) u. das bekanntere, geistreiche und effektvolle Terzett von Righini: Non partir — (aus Armida.)

(Der Beschluss folgt)

## Kurze Anzeigen.

*Amusement pour la Guitarre, comp. et déd. à Son Alt. Sérén. la Princesse Caroline de Kinsky par*

meiner Talent für Gesang und Spiel, mit einer vollen, starken und weit ausgreifenden Stimme, mit einem lebendigen Gefühl und mit einem sichern Takt für das eben dem oder der, die Freunde im Gesang und Spiel — eine ziemliche Sicherheit, und einen Fleiss, der so schätzlich ist, als ihre Lernbegierde und Bescheidenheit. Durch Alles dies zusammengenommen, ist sie dem hiesigen Publikum sehr werth geworden, und selbst der strengere Kenner findet sich ihrer stets angenehmen Erscheinung, und ist gern geneigt ihrer Jugend zuzuschreiben, dass sie ihre höhere Schule noch nicht vollendet, ihre Methode noch nicht ganz sicher gestellt, und ihre Stimme noch nicht genug ausgearbeitet hat. Verfolgt sie den jetzt betretenen Weg, und benutzt sie vielleicht noch einen Singmeister, wie Righini, Danzi, Crescentini etc. so bildet sie sich gewiss eine sehr ausgezeichnete deutsche Sängerin aus.

son maître Mauro Giuliani. Oeuvr. 20. à Vienne et Pesth, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 48 Xr.)

Ueber die ganz eigene Art, wie G. die Guitarre behandelt, ist im vorigen Jahrgange dieser Zeit. ausführlich gesprochen worden. Auch dies Werkchen ist in derselben Weise geschrieben. Die Sätze, vier an der Zahl, sind so unterhaltend, als man es von Guitarren-Solos kaum — und so vollstimmig, als man es von ihnen gar nicht vermuthen kann, wenn man nicht andere Kompositionen G.s kennet. Dass es ganz ausserordentlichen Fleisses bedarf, um alles, was auch hier gegeben worden, vollkommen gut vorzutragen, und dass dieser Fleiss mit dem Zuwachs an Fähigkeit, etwas auf diesem Instrumente zu spielen, der seiner Natur gänzlich zu widersprechen scheint und darum allerdings Verwunderung erregen muss — reichlich bezahlt werde, bedarf keiner weitern Auseinandersetzung. Die Nachweisungen des Komponisten, wie diese und jene gar zu schwierige Stelle zu nehmen sey, um ausführbar oder auch erleichtert zu werden, sind wohlüberlegt, und meistens selbst für geübte Spieler belehrend.

Der Stich ist schön, aber auch der Preis theuer.

---

*Sonate pour Pianoforte et Violon obligé, comp. et déd. à Madame la Comtesse Sophie de Tolstoy, agée de 7 ans, par Ph. Caudella, Maître de Chapelle de S. A. S. Monseign. le Prince Kourakin.* à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Leicht, sehr leicht, so leicht, wie man es Kindern von sieben Jahren freylich machen muss, wenn sie nun einmal schon Sonaten spielen wollen, und zwar so leicht, dem Gedanken, der Ausführung, und dem Spiele nach. Der Erwachsene glaubt freylich, das alles schon oft gehört zu haben, und zwar ohngefähr zu der Zeit, wo Wanhalls kleinere Sachen so beliebt waren. Ziemlich munter hat übrigens der Komponist geschrieben; und was die mechanische Einrichtung zur Uebung und Fortbildung so kleiner Schülerinnen anlangt — so lässt sich dagegen auch nichts einwenden. Der Lehrer nun, dessen Zöglinge (besonders weibliche) in solchen Jahren schon durchaus keine, für sie geeigneten, und nach ihren individuellen Bedürfnissen geordneten Uebungsexempel, sondern etwas spielen wollen, das allenfalls Sonate heissen könne — dieser Lehrer, den übrigens Ref. um sein Loos nicht beneidet, wird nicht übel thun, wenn er sich dieses Werkchens bedient.

*Sonate p. le Pianoforte par F. Danzi.* Oeuvr. 55. à Munic, chez Falter. (Pr. 1 Fl.)

Der erste und der dritte Satz haben sehr gefällige und fliessende Melodieen, viel Lebhaftigkeit, und auch manche anziehende Wendung der Harmonie; dem zweyten fehlt es auch nicht an fliessender, angenehmer Melodie, sonst ist er aber nicht eben bedeutend. Liebhaber von nicht beträchtlichen Fertigkeiten und Ansprüchen werden gewiss an dem Werkchen Vergnügen finden, und das um so mehr, da es, bey aller Leichtigkeit, angemessen beschäftiget.

*Trois Duos p. deux Flûtes, comp. par Schneider.* Oeuvre 42. Liv. 2. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Die Duos sind konzertirend. Sie weichen nicht eben weit aus der gewöhnlichen Bahn, bewegen sich aber auf derselben angenehm, und können nicht ungeübten Liebhabern (denn solche setzen sie voraus) manche Unterhaltung gewähren. Sie sind durchaus dem Instrumente angemessen. Dieser Hr. Sch. ist übrigens, wie die Komposition selbst sogleich zeigt, weder Friedrich, noch Wilhelm.

---

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten December. Nº. 13. 1808.

## Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches.

Dass jeder Takt ein kleines Ganze für sich sey; dass zu einem Ganzen ein bemerkbarer Anfang und ein bemerkbares Ende gehöre; dass eine gleichförmige Wiederkehr der Zeit daseyn müsse etc. ist hinlänglich bekannt und schon von vielen Bearbeitern musikalischer Gegenstände genügend auseinandergesetzt worden. Eben so würde es blosse Wiederholung Anderer seyn, wenn wir uns bey der in die Augen springenden Wahrheit aufhalten wollten, dass, wo ein bemerkbarer Anfang und ein durch die Wiederkehr jenes Anfangs ebenfalls bemerkbares Ende statt habe, auch nothwendig Verschiedenheit der Theile des Ganzen daseyn müsse, weil sonst der Eintheilungsgrund mangeln würde.

Diese nothwendige Verschiedenheit der Theile eines Taktganzen ist nun keinesweges in der längern und kürzern Zeiterfüllung derselben, sondern einzig und allein in einem Wechsel von stark und schwach (von accentuirten und nicht accentuirten Theilen) zu suchen. Die Zeit-Qualität der Taktheile, die die untere Zahl (der Nenner) angiebt, ist sich also in der Norm — und davon handeln wir jetzt — völlig gleich: entweder lauter Achtel oder Viertel oder halbe Schläge; und die Verschiedenheit dieser Theile in der Anzeige eines Taktes giebt nur die wechselnde Stärke und Schwäche. Dass aber diese festgesetzten, unter sich gleichzeitigen Theile bey der Anwendung eines gegebenen Taktes in Längen und Kürzen aufgelöset werden, braucht weiter keiner Bemerkung als der, dass Anwendung einer Norm nicht die Norm selbst ist.

Da nun die ganze Musik zuerst und ganz vorzüglich Sache des Ohrs ist: so sollte auch eigentlich wol in keinem Stücke der Tonkunst das Gehör dem Gesicht untergeordnet werden, also auch nicht im Takte. Jeder Musiker und jeder Musikliebhaber hat es aber gewiss schon aus eigener Erfahrung, dass, bey ganz langsamen C-Takt z. B., sein Taktgefühl ihn öfters zwang, einen ganz neuen Takt schon bey der sichtbaren Hälfte desselben zu beginnen — ein, wie ich glaube, zureichender Beweis, dass das Stück nicht in diesem C-Takte geschrieben seyn sollte, sondern entweder im $\frac{2}{4}$ oder auch in einem andern C-Takte (wo alsdenn aus den Sechzehnteln Achtel werden mussten etc.) je nachdem es der Charakter des Stücks und des Taktes erforderte — wovon weiter unten geredet werden wird. Die Erscheinung lässt sich jedoch erklären. Der C-Takt hat seine Hauptzeiten, die unter einander eben so wenig sich ganz gleich seyn dürfen, wie die Theile oder Zeiten, die jede Hauptzeit in sich begreift, wenn ein wahres Ganze herauskommen soll. Durch die allzulangsame Bewegung aber erhalten nothwendig die Theile der Hauptzeit einen sehr bedeutenden Accent. Da aber die zweyte Hauptzeit einen noch stärkern, als die blossen Theile erhalten muss: so wird dieser Accent der andern Hauptzeit die meisten Male gewiss so stark seyn, dass das Ohr mit ihm ein ganz neues Ganze unwillkührlich anhebt. Diese Erfahrung belehrt uns also, dass das

Gehör viel stark accentuirte Theile und ihr Verhältnis gegen einander nicht gehörig aufzufassen vermag und dass sich dieselben von der Einheit der Zahlen durchaus nur so wenig als möglich entfernen dürfen, wenn dem Ohre nicht Gewalt angethan werden soll.

Verhältnis der Theile unter einander, und also Verschiedenheit, war ein nothwendiges Erforderniss des Taktes, dessen Ganzes bald grösser bald kleiner angenommen werden kann. Nach dem Ganzen richten sich auch hier, wie immer, die Theile, die man wieder zerfällen kann. Die grössern Theile eines Taktes nennt man nun Hauptzeiten, die kleinern Theile Zeiten oder Theile schlechthin, und die noch kleinern Glieder; ja man spricht auch wol von Gliederchen und von Gelenken. Jene nothwendige Verschiedenheit im Takte kann nun entweder blos in den Theilen oder Zeiten liegen — und dann hat der Takt nur eine einzige Hauptzeit, die das Ganze in sich begreift und die Theile geben alsdenn das erste Verhältnis der Verschiedenheit: denn die Zahl 1 giebt bekanntlich gar kein Verhältnis, und folglich ist 2 die erste gleiche Zahl, die Verhältnis giebt, und 3 die erste ungleiche — oder die Hauptzeiten stehen bey einem grössern Taktganzen unter einander selbst in dem ersten Verhältnis. Von diesem ersten Verhältnisse der 2 und 3 dürfen sich nun sowol die Hauptzeiten als die Theile eines Taktes durchaus nicht entfernen; und thun sie es, so thun sie's für's Auge, nicht aber für's Gehör. Diese Sätze werden zugleich deutlich erscheinen, wenn man sich nur die Mühe geben will, sie mit allen unsern Taktarten in Hinsicht der Hauptzeiten und ihrer Theile zusammenzuhalten. Man wird alsdann genau finden, dass in jedem Takte nur 1, 2 oder 3 Hauptzeiten und auch 2 oder 3 Theile jeder Hauptzeit angetroffen werden, oder dass, wenn es ja in einigen, gewiss äusserst seltenen Kompositionen nicht der Fall seyn sollte, dieser angebliche Takt mit dem Taktgefühl einem jeden streite und jeder ihn bey der Hälfte desselben schon als völlig geschlossen verlange.

Die Taktarten mit 1 Hauptzeit wollen wir einfache nennen, die mit 2 und 3 Hauptzeiten, zusammengesetzte.

Bey dieser Simplicität des Taktes würde man sich gewiss ohne allen Grund vor einem zu grossen Einerley fürchten; denn sowol der einfache als der zusammengesetzte Takt theilt sich ja von selbst wieder in den geraden und ungeraden (Tripeltakt.) Wir wollen zuerst einige zusammengesetzte Taktarten betrachten.

Wenn hier (bey den zusammengesetzten Taktarten) der Musiker von geradem und ungeradem Takte spricht: so nimmt er dabey einzig und allein Rücksicht auf die Hauptzeiten des Taktes, nicht aber auf die Theile der Hauptzeit, diese mögen sich, wie sie es auch wirklich thun, gleich oder ungleich eintheilen. Denn die Eintheilung der Hauptzeit in ungleiche Theile macht deswegen noch nicht den Takt ungleich. Hier geben ja die Hauptzeiten das erste Taktverhältnis, nicht aber die Theile oder Zeiten, die nur das zweyte Verhältnis geben. Nun kann man aber doch den Takt nicht nach dem zweyten Verhältnisse benennen, sondern die Benennung muss nach dem ersten geschehen. Wollte man ja einen Unterschied zwischen den Taktarten mit gleichen Hauptzeiten und gleichen Theilen — und zwischen den Taktarten mit ebenfalls gleichen Hauptzeiten aber ungleichen Theilen machen: so müsste man den letztern gleichen Takt mit ungleichen Zeiten nennen u. s. f. Aber wozu diese Weitläufigkeit?

Nehmen wir zuerst 2 Hauptzeiten des Takts A) jede Hauptzeit mit gleichen Theilen: so werden wir a) C-Takt bekommen. Das erste Viertel der ersten Hauptzeit ist

gut (marquirt, accentuirt) das zweyte **schlecht** — das dritte Viertel, als das erste der zweyten Hauptzeit, ist gut, jedoch weniger, als das erste Viertel der ersten Hauptzeit, weil Verschiedenheit auch in den Hauptzeiten seyn muss — das 4te ist schlecht und kann schlechthin etwas weniger schlecht seyn, als der schlechte Theil der ersten Hauptzeit, weil es sich, gleichsam wie eine Anakrusis, unmittelbar an den Anfang des folgenden neuen Taktes, als an die am meisten accentuirte Hauptzeit desselben anschliesst. Damit stimmt auch die gewöhnliche Bemerkung zusammen, das dritte Achtel und das dritte Viertel des $\frac{3}{8}$ u. $\frac{3}{4}$ Taktes sey etwas besser, als das zweyte. Nach meiner Ueberzeugung beruht diese Angabe auf keinem andern Grunde, als auf der Verbindung des letzten Takttheils mit dem Beginnen eines neuen Taktes. b) $\frac{2}{4}$ Takt. Hier machen die Viertel die Hauptzeiten und die Achtel die Theile derselben. Wenn man recht bestimmt verfahren wollte, so würde man freylich lieber $\frac{4}{8}$ Takt schreiben müssen, weil man doch übrigens immer den zusammengesetzten Takt nach seinen Theilen, niemals aber als blos hier, nach seinen Hauptzeiten angiebt, und weil es ausser dieser Taktart noch eine giebt, die mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet werden muss, was weiter unten ausführlich dargethan wird, wo auch der Unterschied des zusammengesetzten C- $\frac{2}{4}$ Takts bestmöglichst gezeigt werden soll.

B) Setzen wir 2 Hauptzeiten mit ungleichen Theilen der Hauptzeit an, haben wir $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$. Sie gehören also wirklich unter den geraden Takt, unter welchen sie auch in allen Lehrbüchern der Musik gezählt werden, eben weil sie **gerade** (2) Hauptzeiten haben, jede derselben mit triplirten Theilen, so, dass der erste Theil jeder Hauptzeit gut, die zwey folgenden **schlecht** sind etc. Beyde Taktarten sind ebenfalls von einander zu unterscheiden.

Ehe wir in der Ansicht der noch übrigen zusammengesetzten Taktarten weiter gehen, wollen wir zuvor zweitens einiges über diejenigen Taktarten bemerken, die sich in Hinsicht der Hauptzeit ganz und gar nicht von der ursprünglichen Einheit entfernen, die also nur **eine** Hauptzeit haben, wo demnach die nöthige Verschiedenheit des Taktes nur in ihren Theilen liegt. Von dieser Art ist der $\frac{3}{8}$ u. $\frac{3}{4}$ Takt. Beydes sind einfache Taktarten, deren erster Theil der einzig **gute** ist. Ueber den dritten Theil derselben habe ich mich schon oben erklärt. Und wenn auch immerhin beym $\frac{3}{4}$ und beym langsamen $\frac{3}{8}$ der Anfang jedes Takttheils als **guter** erscheint: so muss man doch dabey nicht vergessen, dass ja jeder Theil eines Taktes, und wäre er der schlechteste, wieder in gute und schlechte Glieder zerfällt und dass also in unserm Falle, die Theile gegen die Glieder gerechnet, wol gute seyn können, dass aber deswegen diese guten Glieder in dem Theile noch nicht den ganzen Theil gut machen oder dass sie gar deswegen gute Hauptzeiten des Taktes genannt werden könnten. Je langsamer nämlich die Bewegung ist, destomehr heben sich auch natürlich die guten Theile und die guten Glieder vor den schlechten heraus und folglich widerspricht diese höhere Sache keineswegs unserm Satze, der $\frac{3}{8}$ u. $\frac{3}{4}$ Takt habe nur eine einzige gute Hauptzeit, weil aber mehr oder weniger gute Theile in Rücksicht auf die Glieder, je nachdem die Bewegung des Taktes langsamer oder schneller sei. Uebrigens muss ja auch das Verhältniss der Takttheile zu ihrer einzigen Hauptzeit weit wichtiger werden, als in denjenigen Taktarten, wo die Hauptzeiten selbst unter einander in Verhältnissen stehen. Unter dieser Gattung muss auch der $\frac{3}{2}$ und der Allabreve ($\frac{2}{2}$) gezählt werden. Der letztere hat ebenfalls nur eine Hauptzeit, weil er nur zwey theilig ist u. die Theile unter sich Verschiedenheit haben müssen; wol aber hat er zwey gute Theile gegen die Glieder gehalten, die hier Viertel sind.

(Die Fortsetzung folgt.)

### Nachricht.

(Beschluss üb. d. Konzert in Leipzig.)

2) Grosse Ensembles, Finalen und Kantaten. Wenn wir die vorzüglichsten Kompositionen anführen wollen, müssen wir diese Stücke fast sämmtlich nennen, denn fast alle waren vorzüglich, wie jeder Kunstverständige sogleich selbst bemerken wird.

Das geistreiche, echtdramatische, effektvolle Finale des zweyten Akts aus Lodoiska von Cherubini wurde sicher und fehlerfrey, doch nur in einzelnen Partieen schön gesungen, durchaus aber trefflich begleitet. Meisterhaft gelang die erhabene, die innerste Seele bewegende Scene aus Mozarts Idomeneo: Volgi intorno la guarda — mit Chor und Marsch zum Aufzug in den Tempel. Die tiefe Wirkung auf das gesammte Auditorium war unverkennbar. Letzteres können wir auch von dem bekannten, erhabenen Finale des ersten Akts aus Mozarts Clemenza di Tito rühmen. Desselben Meisters herrliches, an Anmuth, Heiterkeit und erfreulichem Leben so reiches erstes Finale aus Figaro ging ebenfalls im Ganzen sehr gut, verbreitete eine allgemeine Freude und wurde mit lautem Dank aufgenommen. Klopstocks Morgengesang am Schöpfungstage, von K. P. E. Bach in Musik gesetzt, wollte uns allen nicht mehr recht genügen, und dass dies Werk nicht gut gesungen wurde, hatte nur einen Antheil daran. Die allergrösste Genauigkeit in der Behandlung des Dichters und gar manche durchaus originelle Wendung der Harmonie und Ausführung überhaupt wird jeder Kunstverständige mit Achtung anerkennen: aber, ausserdem, dass die Musik denn doch dem Zuhörer gar zu spärlich, gleichsam zugezählt wird, ausserdem, dass manches darin wie aus Klavier- in Orchestermusik übersetzt klingt, glaubt man wirklich den Dichter hinter dem Komponisten stehen zu sehen, der ihn zwar vor allen und jeden Missgriffen verwahrt, aber auch ihn immer besorgt zurückhält, damit er ja nichts thue, als das Nothwendigste, um seine Verse nur anständig zu begleiten — für nichts Sorge trage, als dass diese recht gut gehört werden. Es ist seltsam, und bestätigte sich bey Anhörung dieses Werks Referenten von neuem, wie (in der Regel) dieses grossen Genius vollstimmige Musik gut aussieht und nicht vorzüglich klingt, wogegen viele seiner Klavierstücke nicht gut aussehen und ganz vorzüglich klingen. — Von grosser Wirkung war der dritte Akt der Alceste von Gluck, dessen Hauptstücke, auf den Wunsch vieler Kunstfreunde, zweymal gegeben wurden. Die beyden grossen Recitative Alcestens und Admets, das letztere einfache, innige Arie: Misero, e che farò! (mit obligatem Fagott,) vor allem aber die Scene, wo die Furien ihr Opfer rufen, und die Todtenklage um Alcesten — beyde von seltner Grösse, Würde, Gewalt und Eigenthümlichkeit, die, bey solcher Einfalt, nur Gluck erreichen konnte — ergriffen alle Anwesende. Das Ganze, ohngeachtet seiner beträchtlichen Schwierigkeiten, ging trefflich zusammen und wurde unverkennbar von allen Ausführenden mit Theilnahme, Achtung und Liebe dargestellt. Die Partie der Alceste war das Beste, was Dem. Schicht diesen Winter leistete, und vorzüglich gelang ihr die Sterbescene. Admet (Hr. Klengel) war ebenfalls zu rühmen, und die Chöre waren diessmal ganz, wie sie seyn sollten. —

Diesen tragischen Stücken setzte man im nächsten Koncert aus der komischen Oper entgegen, ausser dem bekannten, äusserst heitern und gefälligen Chor Scherzo a Passeggi allegri l'ore — (alla Polacca) — das Finale des zweyten Akts der neuen Oper: Alnins Entzauberung, von Friedr. Schneider in Leipzig, der als ein junger Mann von ausgezeichnetem Talent, vieler Geschicklichkeit und grossem Fleiss den Lesern dies. Zeit. schon bekannt ist. Die Oper ist nach Bretzners Irrwisch frey be-

arbeitet, mit Finalen versehen etc. und wird von uns weiter angezeigt werden, wenn wir von den theatralischen Vorstellungen während dieses Winters sprechen, indem sie eben jetzt auf die Bühne gebracht worden ist. Dies Finale gefiel vornämlich durch Kraft und Lebendigkeit des ersten und letzten Tempos, so wie durch den schön verschlungenen Gesang des sehr angenehmen Mittelsatzes. Von demselben schätzbaren Komponisten war eine kurze Kantate nach dem 23sten Psalm, ebenfalls eben jetzt erst vollendet und zuerst ins Publikum gebracht. Das Ganze war ganz richtig aufgefasst und mit Sicherheit in seinem Charakter festgehalten. Die beyden Hauptsätze, (der erste und letzte) wo ein einfacher, schön verbundener vierstimmiger Gesang mit Chor wechselt, zeichneten sich auch durch ihre einfachen, fliessenden, zart durchgeführten Melodieen aus. Der erste Zwischensatz hätte abstechender gehalten werden sollen, ohne dass es darum nöthig geworden wäre, den Charakter des Ganzen zu stören. Aber auch so machte dies einen wohlthuenden, sanften Eindruck. Es wurde gut ausgeführt. — Die rühmlichst bekannte Hymne: Gott, Jehovah, sey hoch gepreist — von Voss und Schulz, welche vor einigen Jahren von uns in diesen Blättern ausführlich durchgegangen worden, bewegte auch diesmal die Herzen der Zuhörer zu sanfter Rührung. Die Chöre wurden sehr gut gesungen, einige Solos nicht. — Diesen Stücken religiöser Musik in jetziger Schreibart trat ein Te Deum laudamus von Graun, aus der ältern, mit Kraft und Anstand entgegen. Das Werk ist eine Seltenheit, und mag wol selbst der Name des ehrenwerthen Altes nur wenigen Lesern bekannt seyn. In den Solos, (besonders wo diese gefällig und leicht seyn wollen,) so wie in allem, was der neuern Musik von Seiten des Reizenden ein so grosses Uebergewicht giebt — kann dies Werk sich freylich mit vielen spätern über denselben Text nicht messen: aber die Hauptsachen der echten Kirchenmusik, die Chöre, sind würdig, kraftvoll kunstreich, eindringlich. — Die grosse Kantate: Triumph des Erlösers, gedichtet von Harder, (und wie schön!) in Musik gesetzt von Wolf, machte einen höchstwürdigen Schluss dieses Vierteljahrs. Die Tonkunst hat nicht viele Werke aufzuweisen, wo ein so tiefempfundener, meistens so herzlich ausgesprochener, und so echtmusikalischer Text — dies Beywort im höchsten Sinn genommen — von einer durchaus würdigen, originellen, kunst- und effekt-vollen Musik so eng und doch so frey begleitet, so besonnen und doch so glänzend verherrlichet wird *). Die, im Styl des Gesangs der ältesten christlichen Kirche gehaltenen prophetischen Worte der wahrhaft erschütternden Einleitung, die nachher allmählich begonnene, und mit bewundernswürdiger Kunst durch alle, dem gesammten Musiker zu Gebote stehende Hülfsmittel bis zum glänzenden Triumph, (in dem Chore: Thut auf die Pforten, die Thore der Welt —) durchgeführte Gradation; das grosse Recitativ: Wie die fern abgeschiedne, geliebte Sonne — das grosse Recitativ im zweyten Theile: O Auferstandener, wo schwebst du ungesehn? und endlich der Doppelchor: Der Tod ist verschlungen im Siegesgesang — diese Stücke schienen auf alle Anwesende die meiste, und eine sehr tiefe Wirkung hervorzubringen. Hr. Kläugel sang das erste der hier ausgehobenen Recitative vortrefflich, die Dem. Schicht gesang vorzüglich das zweyte Recitativ vor dem Schlusschor.

Wenn man diese Reihe grosser Gesangstücke auch nur flüchtig übersieht, wenn man dabey bedenkt, dass sie an nur eilf Abenden aufgeführt wurden, und wol auch sich

*) Dies bey weitem nicht nach Würden bekannte, bey weitem nicht genug geschätzte Meisterwerk ist übrigens mit der bekannten, doch ebenfalls sehr schönen Osterkantate: Jesus Christus, der das Leben, Tod und Leben, in der Hand hält — ebenfalls von Harder und Wolf — nicht zu verwechseln. Diese ist bekannter und leichter.

erinnert, was von andern, ähnlichen Instituten zur Erhaltung (oft vielmehr zur Verdrängung) des edlern Geschmacks in der Musik und besonders im Gesange, in und ausser Deutschland jetzt gethan wird: so wird man über die Bemühungen des Direktion wol ein Urtheil fällen müssen, das — zu schmeichelhaft wäre, um von uns, an Ort und Stelle, und bey unserer eigenen Theilnahme an der Einrichtung des Konzerts, ausgesprochen zu werden.

II. Die Instrumentalmusik, welche in Deutschland den Gesang nun so weit — besonders in Absicht auf Ausübung — überflügelt hat, dass zu befürchten steht, sie werde ihn, wenn man nicht endlich wirklich gute, höhere Singschulen errichtet, erdrücken, wie in Frankreich, diese wurde aber den Sogenannten keineswegs zurückgesetzt. Wir lassen auch hier, durch Angabe des vorzüglichern Werke, die Sachnheber für sich selbst sprechen.

1. Konzerte und andere Solos. Mozarts geistreiches und brillantes Klavierkonzert aus D dur, zur Krönungsfeyer Kaiser Leopolds geschrieben, und desselben Meisters wahrhaft grosses, kunst- und seelenvolles Konzert aus Es dur, nach seinem Tode herausgekommen, wurden auch diesmal mit lebhaftestem Beyfall aufgenommen. Mad. Müller spielte das erste, und Hr. Musikd. Müller das zweyte, beyde aber spielten, besonders die Allegrosätze, ausgezeichnet schön. Hr. Musikd. Müller gab ferner, ebenfalls mit vielem Beyfall, sein neuestes Flötenkonzert, über welches vorigen Jahr, bey seiner ersten Erscheinung, weiter von uns gesprochen worden ist. Ausserdem trug Hr. M. auch, nach dem Wunsche der Direktoriums, in dem Konzerte, das auf den Todtestag des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen fiel, (nach dem grossen Trauermarsch aus Beethovens heroischer Sinfonie,) des Prinzen herrliches Klavierquartett aus F moll, gewiss eine seiner geistreichsten und charaktervollesten Kompositionen — mit den Hrn. Matthäi, Voigt und Dotzauer, meisterhaft und unter unverkennbarer grosser Theilnahme des Auditoriums vor. Mad. Müller, in Verbindung mit den Hrn. Matthäi und Dotzauer, gab auch noch eine Wiederholung des grossen Beethovenschen Konzerts für Pianoforte, Violin und Violoncell, die weit mehr gelang als die erste Produktion dieses äusserst schwierigen Werks im vorigen Jahre — wo von uns über dasselbe weiter ist gesprochen worden. — Hr. Konzertm. Campagnoli spielte eines der ältern Viottischen Violinkonzerte, und erhielt für seinen schönen, hellen, klaren Ton und die Reinheit, Sicherheit und Nettigkeit seines Spiels lauten Dank. In einem zweyten, ebenfalls frühern Viottischen Konzerte, (E dur, A dur, E dur) wo besonders das zweyte und dritte Satz einnehmend und für den Spieler sehr vortheilhaft geschrieben sind, gelangen ihm aber diese Sätze ausgezeichnet schön — was denn auch vom Auditorium anerkannt wurde. — Hr. Matthäi gab Kreutzers neuesten Violinkonzert, (D dur, A dur, D dur,) das noch wenig bekannt seyn kann. Es ist eine der schwierigsten, aber, wird es in der Spielart des Verf.s vorgetragen, gewiss auch eine der effektvollsten Kompositionen Kreutzers; ganz vorzüglich scheinen uns aber das zweyte und dritte Satz zu rühmen. Der erste hat doch wol allzuviel von dem Nachahmen des Alterthümlichen unter den jetzigen Franzosen, ohne die Gelehrsamkeit, Stetigkeit und Tiefe der Alten, auch sind manche seiner äusserst schwierigen, selbst quälenden Passagen gewiss dem Virtuosen wohlthätiger, wenn er sie übt, als dem Auditorium, wenn es sie hört. Hr. Matthäi spielte den ersten Satz gut, und eben manches des Schwierigsten am besten; das Andante trug er ganz vortrefflich vor, sowol was Genauigkeit, Reinheit, Sicherheit, als was Ausdruck, Geschmack, Delikatesse anlangt. Das Finale, sehr angenehm, doch mehrern Kreutzerschen ähnlich geschrieben, wurde äusserst rasch, rund, pikant und einnehmend vorgetragen. Ausgezeichneter Beyfall belohnte den Virtuosen. Hr.

M. spielte an einem andern Abende Variationen mit Begleitung der Violin, der Viola und des Violls, (aus E dur,) von seiner eignen Komposition. Man fand diese angenehm, und die Ausführung meisterst trefflich. — Hr. Dotzauer trat mit einem neuen Violoncellkonzerte von seiner Komposition auf und fand als Komponist und Virtuos ungetheilten Beyfall. Wirklich musste auch — das erste Allegro, wie das angenehme, sangbare Andante, und das launige, pikante Finale, Hrn. D. überall Beyfall erwerben, ohngeachtet er sehr einfach schreibt und sich alles Prunks von vielen und lärmenden Instrumenten, alles Sturmlaufens mit wilden Passagen u. dgl. enthält. Sein Spiel gefiel uns vorzüglich im zweyten und dritten Satze. Ein zweytes neues Koncert, von Arnold — in der gefälligen, dem Spieler vortheilhaften, solidern, doch nicht eben originellen Schreibart dieses geschickten Künstlers, und erst jetzt, nach dessen Tode, herausgekommen, (aus D dur —) trug Hr. D. ebenfalls angenehm und mit Beyfall vor. Wir fanden in seinem Spiele das Andante am meisten ausgezeichnet. — Hr. Organ. Voigt spielte ein, vornämlich im ersten Satze bedeutendes Konzert für die Viola, angeblich von Rorro, erinnern wir uns aber recht, nach einem Kraftschen Violoncellkonzerte arrangirt; und Hr. Sebet ein interessantes Klarinettkonzert, irren wir nicht, von Krommer: beyde mit den Vorzügen ihres Spiels, die wir schon sonst angeführt haben, beyde auch mit Beyfall. — Hr. Fuchs, d. jung., endlich, ein neues Mitglied unsers Orchesters und ein Schüler des rühmlich bekannten Kopraseh in Dessau, trat auf mit einem Konzert von Hoffmeister für das Waldhorn, und spielte es mit sehr angenehmem Ton, mit Deutlichkeit und Sicherheit in den Passagen, mit nicht gewöhnlicher Gleichheit u. Uebereinstimmung der natürlichen und künstlichen Töne. Er ist noch ein sehr junger Mann und verspricht einen wackern Virtuosen.

2. Sinfonieen und Ouvertüren. Ausser einigen weniger bedeutenden Wiederholungen, gab man folgende Sinfonieen: von Mozart, die aus D dur, ohne Menuett, (Partit. b. Breitkopf u. Härtel, No. 2.) gut; die aus Es dur, die aus C dur mit der Fuge, und die aus G moll, (bey allen diesen einige kleine Verstösse der Blasinstrumente, besonders der Hoboe oder des Fagotts, abgerechnet,) sehr gut — ; von J. Haydn, die vorletzte aus Es dur, (Partit. No. 5.) gut; die letzte aus Es dur, (Partit. No. 1.) sehr gut; und eine weniger bekannte und doch ganz vortreffliche aus B dur, (mit Trompeten und Pauken) worin der ganze, heitere, liebliche, kunstreiche, gemüthliche Haydn, wie er zu seiner mittlern Zeit war und eine neue Epoche der Kunst herbeyführte, — lebt und webt. Auch diese wurde sehr gut gespielt. Beethovens Sinfonieen, No. 1, 2 u. 5, gab man ausgezeichnet schön, und ganz ihrem so sehr verschiedenen Charakter angemessen. Die von Eberle aus Es dur wurde feuriger und sicherer gespielt, als jemals; die von Andr. Romberg aus Es dur gelang ebenfalls, doch haben wir diese sonst mit mehr Kraft und Feuer vortragen hören. Ganz neu war eine Sinfonie von Rösler (in Prag) aus Es dur. Sie ist mit vieler Lebendigkeit geschrieben, hat manche sehr angenehme Melodieen, mehrere überraschende und auch wirklich eigenthümliche Wendungen der Harmonie, ist vortrefflich instrumentirt: doch finden wir, besonders im ersten Allegro, noch nicht alles so sich selbst verbunden, gerundet, zusammengehalten genug, und das variirte Andante sollte, für sich ein bedeutendes Werk, wol höher gestellt und ungewöhnlicher ausgeführt seyn. Das feurige Finale scheint uns bey weitem der vorzüglichste Satz zu seyn. Die Hauptsätze sind schwer auszuführen, und wurden nicht so gut gespielt, als wir es sonst zu hören gewohnt sind. Ebenfalls ganz neu ist die Sinfonie von Andr. Romberg aus D dur, ein Werk voll Kraft und Leben, voll Anmuth und Kunstgelehrsamkeit, worüber aber schon voriges Jahr, da es aus dem Manuscript gegeben wurde, gesprochen worden ist. Das meisterhaft variirte Andante, und das ge-

lichste, und doch heitere und klare Finale, schienen am meisten zu gefallen. Die Sinfonie wurde sehr gut gespielt. — Von Ouverturen zeichneten wie folgende aus. Die Cherubinische zur Lodoiska und zur Faniska, wurden vortrefflich gegeben. Beethovens neueste und schwierigste, zum Coriolan; Mehuls, aus D dur — welche beyde voriges Jahr näher beschrieben werden — Glucks Ouvert. zur Alceste, und Righini's herrliches Werk aus D moll, gelangen ebenfalls sehr gut; sie sind übrigens sämmtlich keinem Kenner der Tonkunst unbekannt und von jedem hochgeschätzt.

Einen neuen und sehr würdigen Weg zur Bereicherung und weitern Ausbildung der Instrumentalmusik hat ein noch junger Künstler von ausgezeichnetem Talent und ausgebreiteten Kenntnissen — hr. Hr. Kapellm. Neukomm aus St. Petersburg, beyder Haydn Verwandter und Zögling, eingeschlagen, indem er grosse Phantasieen für das vollstimmige Orchester geschrieben hat, deren erste so eben erschienen und hier mit grossem Beyfall aufgenommen worden ist. Dass dieser Mann — der, wenn uns nicht alles trügt, gar bald unter den jetzigen Komponisten einer der Lieblinge aller derer seyn wird, die für wahrhaft edle und grosse Werke der Tonkunst empfänglich sind — dass dieser Mann, nachdem er die Schule jener beyden Meister genossen, ruhig und in der Stille den Gesang und die Poesie aller für die Kunst bedeutenden Nationen mit grösster Ausdauer studirte; dass er seine ziemlich zahlreichen, bey den öffentlichen Aufführungen in Petersburg mit grosser Auszeichnung aufgenommenen Werke dennoch zurückhielt, bis er jetzt, auf anleitende Aufforderung J. Haydns und aller Kenner der Musik in Deutschland, die ihn auf seiner jetzigen Reise kennen gelernt, mit Werken hervortreten konnte, die wol jeder der geübtesten Meister gern geschrieben haben möchte, schon

das entscheidet für keinen gewöhnlichen Geist und Sinn, für keinen gewöhnlichen Musiker. Auch Referent erfreuete sich, während des hiesigen Aufenthalts des Hrn. N. im letzten Sommer, seiner nähern Bekanntschaft und wiederholet aus voller Ueberzeugung und mit Vergnügen öffentlich, was er ihm, kaum persönlich zu sagen vermochte: dass er seine vier grossen Phantasieen für das Orchester, seine herrliche Kantate, Circe, (nach J. B. Rousseaus Gedicht,) mehrere Stücke seiner grossen Oper, Alexander, und seine Musik zu Schillers Braut von Messina, unter das Grösste, Gemüthlichste, und in seiner Art Vollendetste rechnet, was seit einer beträchtlichen Reihe von Jahren geschrieben worden ist. Vielleicht hängt Hr. N. hin und wieder noch zu sehr am Einzelnen, grübelt allzusehr, künstelt und setzt zuweilen gar zu sorglich: das ist aber auch das Einzige, woran Ref. ihn bey den genannten Werken zu erinnern wünschte, was sich aber, bey längerer Beobachtung der Wirkung seiner Musik, von selbst verlieren wird. An jener, bis jetzt noch allein öffentlich erschienenen ersten Phantasie wird kein Kunstverständiger die originelle Ansicht, den kühnen Entwurf des Ganzen, die bewundernswerthe Festigkeit und Stätigkeit der Ausführung, und die seltene Mannichfaltigkeit und Anmuth bey grösster Einheit und wahrer Gelehrsamkeit, verkennen, und auch jedes gemischte Publikum, das beym Genusse nicht reflektirt, sondern sich blos aufmerksam dem Werke und seinem Eindruck hingiebt, wird — wie das hier in Leipzig der Fall war — davon ergriffen, emporgehoben und würdig erfreuet werden — ja, das um so mehr, je öfter man es hört. Das Werk wurde, so schwer es ist, vortrefflich gespielt.

Von fremden Virtuosen ist jederzeit gleich nach ihrem Auftreten gesprochen worden.

---

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. | No. 14. | 1809.

### Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches.

(Fortsetzung.)

Wir gehen nun zu ungleichzusammengesetzten Taktarten fort, d. h. zu den Taktarten mit drey Hauptzeiten. Diese sind $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ Takt. Das Uebrige lässt sich aus dem Vorigen so leicht bestimmen, dass eine weitläufige Auseinandersetzung überflüssig seyn, Ihr mich und für die Leser nur die gewöhnlich so sehr ermüdende Unbequemlichkeit mit sich bringen würde, uns einige Perioden mehr die weltbekannte theoretische Trockenheit gefallen zu lassen, die sich ihrer Natur nach bey aller Mühe uns einmal nicht ganz von den Theorieen entfernen lässt und die auch sehr natürlich in dem ersten Theile der gegenwärtigen Darstellung gewiss schon manchem ihre einschläfernde Kraft ein wenig mag haben erfahren lassen. Wir trösten uns mit der Hoffnung, bey den Sachkundigen deswegen entschuldigt zu seyn und in dem weitern Verfolge unsers Gegenstandes diesen nackten, kahlen Ton vielleicht etwas besser aufstutzen zu können. Verum at vocho!

Ferner werden nicht allein die Hauptzeiten gerade und ungerade eingetheilt, sondern auch die Taktheile, ja sogar, wie bekannt, in jeder Taktart die Glieder derselben. Bey dieser Auflösung der Takttheile (Zeiten) in ungerade Glieder kömmt das Ganze darauf an, ob die ungeraden Glieder dem Takte wesentlich sind oder blos zufällig. Nur zufällig können ungerade Glieder und ungerade Zeiten sehr wohl auch in solchen Taktarten erscheinen, die wesentlich gerade Untertheile erfodern. So kann z. B. das Viertel im C-, und das Achtel im $\frac{2}{4}$ Takt ungerade zerfällt werden, und dann nennen wir diese zufällig triplirte Eintheilung Triolen. Ist hingegen die ungerade Eintheilung der Theile des Takts wesentlich: so verschafft sie uns den $\frac{12}{8}$ u. $\frac{12}{4}$ Takt. Jeder dieser Theile besteht also aus drey Gliedern und jede Hauptzeit aus zwey Theilen, und folglich haben diese beyden Taktarten nur zwey Hauptzeiten und gehören zu dem geraden Takte.

Aus allo diesem ergiebt sich denn auch leicht, in welchem nahen Grade der Verwandtschaft $\frac{2}{4}$ u. $\frac{6}{8}$; $\frac{3}{4}$ u. $\frac{9}{8}$, C u. $\frac{12}{8}$ Takt stehen. Der $\frac{3}{8}$ Takt kann aber vermittelst einer kleinen Anpassung fast zu allen Taktarten zu gleicher Zeit, ohne Verwirrung anzurichten, gespielt werden. Einen Beweis liefert das bekannte Meisterstück Mozarts; ich meyne die berühmte Menuett aus der Oper Don Giovanni. Dass der $\frac{3}{4}$ Takt derselben in seinem Oboe (nicht aber in dem Conjunctionsvermögen der Taktarten — denn erklären lässt es sich wol auch, und deswegen, glaub' ich, muss auch jene Verschmelzung des $\frac{2}{4}$ u. $\frac{3}{4}$ Taktes auch gehört werden können, was mir auch wirklich einige Männer, die in musikalischen Angelegenheiten Sitz und Stimme haben, versicherten) bis jetzt ziemlich allgemein verlohren gehe, kann ich nicht umhin bey dieser Gelegenheit öffentlich zu bekennen.

Aus dem vorhergehenden wird auch der genau und leicht aufzufindende Unterschied des $\frac{3}{4}$ u. $\frac{6}{8}$ Taktes von selbst klar. Der erste ist nämlich ein ungleich einfacher Takt, dessen Theile sich ordentlich in gerade Glieder lösen, der zweyte hingegen ein gleichzusammengesetzter, dessen Hauptzeiten sich in ungerade Theile zerfallen. Wenn aber $\frac{3}{4}$ u. $\frac{3}{8}$ Takt binnen einer Zeit vorgetragen werden können, wie sie es einigermassen können: so kann es auch natürlich der $\frac{6}{8}$ Takt.

Wie viel Verwandtschaft aber auch diesemnach mehrere Taktarten unter sich wirklich haben und wie sehr leicht mehrere in der Ausübung durch eine kleine Accommodation einander verwandt gemacht werden können: so hat doch auch jede Taktart wiederum ihr Eigenthümliches, wodurch sie sich, so lange sie in ihrer Reinheit dasteht und nicht absichtlich von dem Komponisten mit dem Charakteristischen eines andern aus Gründen verschmolzen wird, vor allen übrigen hinlänglich auszeichnet.

Der Charakter eines Tonstücks wird bekanntlich nicht blos durch die langsame oder schnelle vorgeschriebene Bewegung, nicht blos durch die Wörter, Allegro, Presto, Andante, Largo etc. bestimmt (die ja sich selbst überdies dem Spieler so wenig festes geben, dass man diesem Mangel an Bestimmtheit sogar schon durch die bekannten Zeitmesser hat abhelfen wollen, weil man sehr richtig einsah, dass das Allegro des einen Komponisten ganz anders vorgetragen werden musste, als das Allegro eines andern, wenn man nämlich den Geist der Kompositionen nicht ein wenig heraustaktiren wollte u. dergl.); sondern, und dies noch weit genauer, durch die vorgezeichnete Taktart selbst, deren Charakteristisches jeder, der mit Fug und Recht unter die Musiker gezählt werden darf, durch Hören und Spielen gewiss in den meisten Fällen in sein musikalisches Gefühl aufgenommen hat und aus diesem es auch richtig wiederzugeben im Stande ist, wenn es ihm auch nicht jeder deutlich bewusst seyn sollte.

In den einfachen Taktarten, d. h. in den Taktarten mit einer Hauptzeit, haben wir, ausser der zweyfachen Quantität, die die obere Zahl (2, 3) angiebt, eine dreyfache Qualität, die die untere Zahl ausdrückt, nämlich halbe Schläge, Viertel, Achtel. Je grösser nun die Quantität jener Takttheile der Quantität ist, desto gewichtiger ist auch ihr Accent. Wir werden demnach da wir hier einen dreyfachen Nenner haben, auch nothwendig einen dreyfachen Accent haben müssen. Dieser ist in dem einfachen Takte, wo die Theile halbe Schläge sind (im $\frac{3}{2}$ u. 𝄵) der ganz schwere, da, wo sie Viertel sind (im $\frac{3}{4}$) der schwere, und da, wo sie Achtel sind (im $\frac{3}{8}$) der leichte. Dieser verschiedene Accent ist es, der jeder dieser Taktarten ihr ganz Eigenthümliches giebt, wodurch sie sich von einander genau unterscheiden — so unterscheiden, dass der schwere $\frac{3}{4}$ und der leichte $\frac{3}{8}$ Takt, beyde in gleichgeschwinder Bewegung, immer vollkommen hörbar differiren werden. Dass aber ein mehr oder weniger geschwinderes und langsameres Tempo nicht jeder Taktart, ohne jedoch ihr charakteristisches Wesen ganz aufhören zu machen, mannichfaltige Nuanzen geben sollte, wird Niemand behaupten wollen, nicht einmal wünschen. Eben so wenig wird jemand leugnen, dass das schnelle Extrem des $\frac{3}{4}$ u. vollends das langsame des $\frac{3}{8}$ Taktes die Eigenthümlichkeiten des einen und des andern Taktes dem Ohre auch wol endlich völlig unmerklich machen könne, und dass also ein Punkt der Langsamkeit des einen und der Geschwindigkeit des andern aufgefunden werden könne oder vielmehr endlich aufgefunden werden musst, wo das Charakteristische beyder Taktarten wirklich in einander übergeht, oder doch beyde einander so berühren,

dass man einen mit dem andern in Gedanken gar leicht vertauschen könne. Dies alles sind aber doch nur ausserordentliche Fälle, liegen nicht in der Regel, sind eigentlich ordentliche Taktforturen, und kommen mir eben gerade so vor, als wenn man etwas auf irgend einem Instrumente hervorgurgeln wollte, was doch ganz wider die Natur des Instruments liefe, wie z. B. auf der Trompete etwas schmachtendes. Wer sollte wol, um ein Beyspiel zu geben, den Allabreve mit dem $\frac{2}{4}$ Takt je verwechseln können, im Hören, Denken und Schreiben? Und wenn man über den $\frac{2}{4}$ Takt meinetwegen zweymal Gravissimo und wer weiss, was noch dazu, setzen wollte: es würde doch gewiss im Leben kein Allabreve daraus werden. Was sollte aber anders, da der eine zwey halbe Schläge und der andere zwey Viertel zählt, den mächtigen Unterschied herbeyführen, wenn es nicht der verschiedene Accent thäte, der beyde Taktarten so wesentlich von einander trennt? Dieser dreyfache Accent der einfachen Taktarten macht es nun, ausser dem, was oben über den einfachen Takt schon gesagt worden ist, auch begreiflicher, warum die blossen Zeiten oder Theile desselben (den $\frac{2}{8}$ weggerechnet) so viel marquirten Gehalt haben, der mit gewissen Hauptzeiten des zusammengesetzten Taktes etwas ähnliches, auch sogar bey nicht langsamen Tempo, zeigt, welches Analoge, jener Gründe und der Natur des zusammengesetzten Takts wegen, jedoch noch nicht für etwas völlig gleiches gehalten werden darf.

Wir sahen also im Allgemeinen deutlich, dass uns die obere Taktzahl (der Zähler) den einfachen und zusammengesetzten, u. wiederum von jeder dieser Abtheilung den geraden und Tripeltakt festsetzt und uns die Zahl der Takttheile angiebt. Welche Beschaffenheit aber die angegebene Zahl habe; aus welcher Notengattung jene Zahl bestehe, dies erfahren wir durch die untere Zahl (den Nenner.) Nun unterscheiden sich die Notengattungen im Abstracto nur blos durch ihre Zeitlängen, und ihr Verhältnis gegen einander ist blos das Verhältnis des Maasses. Wir spielen die Achtel noch einmal so geschwind, als die Viertel, und diese geschwinder als die halben Schläge u. s. f. Dieses Maassverhältnis drückt sich natürlich fest in uns ein und ein Allegro im $\frac{3}{8}$ bekommt schon dadurch eine flüchtigere Natur, als eins im $\frac{3}{4}$ und vollends (es sey mir erlaubt, ein solches zu setzen) als eins im $\frac{3}{2}$ etc. Je grösser die Notengattung ist, die einer Taktart zum Grunde liegt, desto mehr werden wir etwas fühlen, was uns zu einem gewissen Anhalten zwingt, wenn auch gleich Presto über dem Stücke stünde. Darauf beruht nun auch unsere Eintheilung in einen ganz schweren, einen schweren und einen leichten Accent. Man sage nicht, dass dieser Unterschied blos gesehen werde. Wenn er in der Natur der Sache und in der Seele liegt: so muss er auch in der Ausübung wirklich seyn, — und eben dadurch, dass wir etwas verschiedenes sehen, bekommen wir auch etwas verschiedenes zu hören: wenn es mit dem, was wir sehen, seine Richtigkeit hat. Auch die Inkonsequenz der Benennungen der Notengattungen: Viertel, Achtel etc. gegen den Takt gehalten — bewährt sich nach dieser Ansicht in ihrer ganzen Nothwendigkeit.

Wiederum unterscheiden sich diese Accente durch den bereits oben angezeigten Unterschied des einfachen und des zusammengesetzten, des geraden und ungeraden Taktes.

Der zusammengesetzte Takt muss nämlich einen in allen drey Arten grössern Accent bekommen als der einfache, weil hier Hauptzeiten das erste Verhältnis unter sich geben und dort nur Zeiten — und weil die Zeiten gegen die Glieder des Taktes (in triplirten wesentlichen Gliedern des zusammengesetzten Taktes) zwar nur in der Zeit kleiner, aber in

Hinsicht auf die Wesenheit des Taktes bedeutender und also ein doppeltes wesentliches Verhältniss haben, was doch eine einseitig ist. —

Unsere gewöhnlichen zusammengesetzten Taktarten haben nur zwey Nenner, Viertel und Achtel. (Denn $\frac{2}{2}$ möchte in unserer Musik wol nicht mehr erscheinen. Existiret hat er und konnte auch allerdings existiren. Wir müssen ihn also wenigstens in der Parenthese berühren, ob er gleich jetzt, wo die Kirchenmusik in Ansehung neuer Geistesprodukte grösstentheils leider nur wenig leidet, immer Wissens blos noch theoretisch vorhanden ist. Dass sein Gebrauch in der heiligen Musik von grossem Nutzen ist, glaube ich zuversichtlich.) Folglich finden auch hier — den $\frac{6}{2}$ also einmal weggerechnet — nur zwey Accente Statt, der schwere und der leichte.

In der Beleuchtung dieser Taktarten wird es der Deutlichkeit wegen nothwendig, den geraden und tripirten Takt wieder von einander zu sondern. Zuerst wollen wir uns mit dem geraden beschäftigen. Sehr natürlich wird der C u. $\frac{2}{4}$ Takt den Anfang machen. Der charakteristische Unterschied des C vom zusammengesetzten $\frac{2}{4}$ Takte ist kein anderer, als dass dem ersten der schwere, dem andern der leichte Accent wesentlich ist.

Da man behauptet, dass beyde Taktarten bey Lichte betrachtet eigentlich wol vollkommen gleich wären; dass es blos conventionell sey, C o. $\frac{2}{4}$ zu schreiben; dass es keinen andern Grund für sich habe, als hierdurch ein leichteres Uebersehen der Noten zu bewirken: so wird es ganz vorzüglich nöthig seyn, die Natur des $\frac{2}{4}$ Taktes genauer zu untersuchen. Es springt in die Augen, wodurch sich der gelehrte Herr Verfasser der Abhandlung „über Rhythmus und Metrum" (einer Abhandlung, die sowol dem Dichter und dem Musiker lebhaften Beyfall und Dank abfodert) zu jenen und zu ähnlichen Behauptungen verleiten liess. Der Grund liegt in dem öftern falschen Gebrauch des $\frac{2}{4}$ Taktes und in der auch nicht berücksichtigten doppelten Natur desselben, die bald nach Kräften dargethan werden soll. Daraus aber, dass eine Sache falsch gebraucht worden ist, folgt noch keineswegs ihre Falschheit. Und wenn nur ein einziges Beyspiel aufgefunden werden konnte, was doch bey weitem nicht der Fall ist, wo es deutlich wurde, dass beyde Taktarten nicht völlig gleich wären, so würde es zur Widerlegung jener Behauptung schon zureichend seyn. Ich, für meinen Theil, könnte die Arie Mozarts: Schmäle, schmäle, lieber Junge etc. nicht im C Takte sehen, ohne ihren Charakter zu verderben. Und wollten wir auch vor der Hand die gänzliche Gleichheit beyder angegebenen Taktarten einräumen: so würde es, glaub' ich, doch gewiss völlig willkührlich seyn, in den einfachen Taktarten einen Unterschied zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ anzunehmen und zu gleicher Zeit diesen Unterschied in C und $\frac{2}{4}$ zu verneinen. Um dies gegründet zu finden, erinnere man sich nur der einen schon oben angeführten Bemerkung über den $\frac{2}{4}$ Takt; er sollte nämlich eigentlich einmal besser $\frac{4}{8}$ Takt genannt werden; warum, findet man ebendaselbst. Diese erste Art des $\frac{2}{4}$ Taktes verhält sich ja natürlich gegen den C eben so, wie sich $\frac{3}{8}$ gegen $\frac{3}{4}$ verhält. Die andere Art dieses Taktes, die recht eigentlich $\frac{2}{4}$ Takt ist, ist von der ersten dadurch verschieden, dass sie nicht mehr wie jene, unter die zusammengesetzten Taktarten gehört, sondern unter die einfachen. Sie hat nur zwey Zeiten und eine Haupttheil, ist also das im Kleinen, was ¢ im Grossen ist. Ich erinnere hier, statt alles Beweises und aller weitern Auseinandersetzung, die sich nunmehr von selbst ergiebt, an die gewöhnliche Erfahrung, dass eine Art dieses Taktes sich gut durch 4 angegebene Theile bestimmen lässt, eine andere desselben Taktes durchaus nur durch zwey, und dass zuweilen 4 Theile sich auch sogar bey geschwinderer Bewegung anbringen lassen, zuweilen nicht. Wo es

nicht geht, da ist es der wahre $\frac{2}{4}$ Takt, der auch wol ein kleiner Allabreve genannt werden könnte. Dieser letztere $\frac{2}{4}$ hat demnach den schweren Accent, so wie der Allabreve den ganz schweren hat. Hier ist es auch der Ort, wo sich die Wirklichkeit eines $\frac{2}{8}$ Taktes, den das Gefühl einiger Komponisten auch schon veranlasst hat, am besten einsehen lassen wird. Er unterscheidet sich demnach von dem wirklichen $\frac{2}{4}$ Takte durch den leichten Accent als einfacher Takt. Die erste Art des $\frac{2}{4}$ Taktes, die auch im leichten Accente spielt, gehört unter die zusammengesetzten Taktarten und unterscheidet sich dadurch hinreichend.

Wie nahe ferner der $\frac{12}{8}$ Takt mit dem C verwandt sey, ist schon berührt worden. Beyde haben 2 Hauptzeiten und jede derselben theilt sich in doppelte Zeiten. Die ganze Verschiedenheit beruht in der wesentlichen Eintheilung der Glieder, die im $\frac{12}{8}$ sich tripliren. Da nun die Wesenheit bemerkbar seyn muss; da sie hier nur in kleinen Gliedern besteht, die unter sich im Kleinen eben so verschieden sind, wie die Hauptzeiten im Grossen: so wird man es natürlich finden, dass der schwere Accent, den dieser Takt mit dem C gemein hat, in gewichtigerer Form vorhanden seyn muss, und doch jeder der 3 Accente seinen bestimmten Raum hat, in welchem er sich, ohne gerade aus seinem Felde abzuschweifen, herumbewegen kann: so ist eine solche Abtheilung eines jeden Accents und eine Modifikation desselben sehr gewiss. Bald kann sich z. B. der schwere hinauf dem ganz schweren und bald sich herunter dem leichten mehr nähern. Und wenn man bedenkt, wie in einem Raume, unter einem Accente, mehrere Taktarten sich befinden, die alle von einander differiren: so hat man die Abtheilung des Feldes in kleinere Felder von selbst, die in sich bey alledem noch feine Nuancen genug haben. Die Zeiten jeder Hauptzeit erhalten also hier etwas mehr Gewicht, als im C, eben weil das Eigenthümliche dieses Taktes nur in seinen Gliedern liegt; und so machen die gewichtigern Zeiten ihre zwey Hauptzeiten nothwendig auch gewichtiger. Eben so ist es mit dem $\frac{6}{8}$, dessen leichter Accent einen Grad höher gegen den schweren steht, als der mit ihm verwandte leichte $\frac{2}{4}$ Takt. Nicht anders verhält sich der schwere Accent des $\frac{6}{4}$ gegen seinen C Takt.

Die Natur des ungleichzusammengesetzten Taktes ($\frac{9}{8}$ u. $\frac{9}{4}$) bestimmt sich nach dem Gesagten von selbst, ich kann sie füglich übergehen. Nützlicher möchte es vielleicht seyn, über den Ausübung dieser Taktarten, sowol in Hinsicht auf Komposition als auf Spiel noch einiges zu sagen.

(Der Beschluss folgt.)

## Nachrichten.

Berlin, d. 24sten Dec. Hier die Notizen über die neuesten Ereignisse in der hiesigen musikal. Welt! — Den 20ten Novbr. gab der königl. Kammermus., Hr. Horzizky, Konzert im Saale des Oekonomiegebäudes der Loge Royal-York zur Freundschaft. Den ersten Theil eröffnete Mozarts Ouverture zum Don Juan. Dann spielte, fertig und geschickt, der junge Horzizky auf einem Kleinischen Instrumente Mozarts Fortepianokonzert aus D dur. Hierauf blies der rühmlich bekannte Hr. Hauptmann von Bredow das obligate Fagott zu einem Potpourri von Schneider. Endlich bliesen die Hrn. Böttcher und Schneider ein Konzert für zwey Waldhörner mit gewohnter Kunstfertigkeit. Den zweyten Theil füllte Righini's schöne Oper: Das befreyte Jerusalem, in welcher Dem. Koch die Partie der Armide, und Mad. Schneider die des Rinaldo sang. Hr. Eunike gab den Tancred, und Hr. Gern den Gottfried.

Am 4ten Dec. gab die königl. Kapelle zum Besten ihres Witweninstituts Konzert im Theatersaal. Den ersten Theil eröffnete die treffliche Sinfonie von Haydn aus Es dur, Op. 98. Dann folgte eine Scene aus Naumanns Medea gesungen von Dem. Koch. Der jüngere Tausch blies hierauf kräftig und schön ein Klarinetkonzert. Den Beschluss machte die aus Shakespeare's König Johann (4 Akt 1ste Scene) von Hrn Iffland und Mad. Bethmann gesprochene Scene. Dieselben Künstler eröffneten den zweyten Theil mit der Deklamation der ersten Scene des 5ten Akts aus Göthe's Iphigenie. Dann folgte Miltons Morgengesang am Schöpfungsfeste, übersetzt von Beade, komponirt von Reichardt, in welchem Mad. Ravache, Dem. Koch und die Hrn, Gern und Stümer die Solostimmen schön und trefflich sangen. Der Chor war mit einem grossen Theil der Mitglieder der Singeakademie besetzt, und ward meisterhaft gegeben. Lauten Beyfall fanden No 4. Diskant-Solo mit Chor von Altstimmen: Du schönes Stern etc.; No. 8. der Chor: Zu meines Ehre brausʼ n Sturm daher! wo nur die weckende Echo das Daseyn eines zweyten Chors ahnen liess, und dadurch den ruhigen Genuss des schönen Ganzen störte; und No. 9, das Diskant- und Tenor-Solo mit Chor: Ihr Lüfte weht zu seinem Lobe sanft etc.

Den 5ten ward zum Benefiz für Hrn Maltausch, ausser den Templern, nach dem Französ. des Raynouard, zum erstenmal gegeben: Julie, oder der Blumentopf, ein Singspiel in Einem Akt, nach dem Französ. von Hrn Treitschke, mit Musik von Spontini. Das Sujet und die Musik ist mittelmässig, unbedeutend, und das Ganze ward nur durch Hrn Gern (Gutmann) und dessen Tochter (Julie) gehalten.

Bey den von übermorgen neu beginnenden Abonnementskonzerten von Schneider, die Ihnen unter dem bescheidenen Namen: musikalische Divertissements, bekannt sind, wo bisher nur Quartetten gegeben wurden, sollen unter den neuen Konzerten vier grosse gegeben, und ausser den Quartetten auch Sinfonieen, Konzerte und Arien mit vollständiger Begleitung ausgeführt werden. Eben dieser Hr. Kapellmusik. Schneider hat seit vier Wochen neben diesen Divertissements auch eine musikalische Uebungsakademie errichtet, zur Bildung der Liebhaber, in der je einmal eine alte und eine neue Sinfonie von Haydn exekutirt werden soll.

Auch im königl. Nationaltheater (wie unsere Bühne seit dem 6 Dec. wieder heisst) fangen die Entreacte wieder an interessant zu werden und geneigte Hörer zu finden. So blies am 8ten dies der junge Lenss ein Adagio und Rondeau, komponirt von Ebel, auf dem Horne, mit allgemeinem Beyfall.

---

Regensburg, d 8ten Dec. Gestern gab eine Gesellschaft verehrungswürdiger Freunde der Ton- und Schauspiel-Kunst, vornämlich unter Leitung und Mitwirkung der Frau Gräfin Hatzfeld und ihrer Tochter, der Frau Gräfin Salm, ein dramatisch-musikalisches Fest, das noch wegen einer besondern Beziehung die am Schluss desselben zart und lieblich ausgesprochen ward, auch in diesen Blättern anzuführen ist. Es war nämlich der Geburtstag des rühmlichst bekannten Komponisten, dessen Kunst und Humanität Regensb. so viele angenehme Stunden verdankt — es war des hiesigen Kapellm s, Hrn. Sterkel, Geburtstag, und die schöne Wendung, welche der dramatischen Vorstellung am Ende gegeben war, bezeugte dies, bezeugte zugleich die Achtung und Liebe, welche dieser schätzbare Mann geniesst, und ehrete, mit ihm, gewiss auch die Liebhaber. Die ganze anwesende, und sehr ansehnliche Versammlung sahen einen frohen Antheil an dieser Aeusserung des Wohlwollens und der Erkenntlichkeit zu nehmen.

---

## Recension.

1) *XII Variations pour le Pianoforte* — — Oeuvr. 17. (Pr. 48 Xr.)

2) *X Variat. faciles* — — Oeuvr. 18. (Pr. 48 Xr.)

3) *XII Variat. p. l. Pianoforte* — — Oeuvr. 19. (Pr. 1 Fl.)

4) *XII Variat. p. l. Pianoforte* — — Oeuvr. 21. (Pr. 1 Fl.)

sämmtlich komponirt von Fr. Ant. Neumann und verlegt von Thade Weigl in Wien.

Unter den vielen kleinern Variationen, die auf weiter nichts Anspruch machen, als auf eine angenehme Unterhaltung im Moment, und mit denen Kunst und Kunstkritik nicht mehr zu schaffen haben, als mit einer hübsch erzählten Anekdote, einer geschickt gewendeten französischen Romanze, einem schmeichelnd gesungenen Minneliedchen — gehören die Neumannschen gewiss zu den bessern, die man feinen Leutchen und nicht ganz ungeübten Klavierspielern mit gutem Gewissen empfehlen kann. Der Verf. wählt gewöhnlich ein gutes Thema, seine Veränderungen sind nicht selten neu und fast immer angenehm figurirt, und stets fliessend und zusammenhängend, die Wahl und Führung seiner Harmonie bleibt nicht immer unbedeutend, obgleich diese hier freylich den bey weitem untergeordneten Theil ausmacht, und alles ist dem Pianoforte gemäss geschrieben. Dass ein Werkchen dem andern, bald in dieser, bald in jener von diesen Beziehungen nachstehe, und dass selbst auch in den besten manches Gewöhnliche mitunter laufe, wird man kaum erwarten, und findet man es hernach allerdings so, es allenfalls hingehen lassen, weil man bald durch das folgende Bessere entschädigt wird.

No. 1, über ein selbst verfasstes, artiges Thema, enthält im Einzelnen die besten Stükke, und ist im Ganzen sorgfältiger geschrieben, als die andern. Hier bewegt sich auch der Komponist freyer und eigenthümlicher, als z. B. in No. 4., über das Thema eines hübschen Tiroler-Liedchens, das schon selbst zu sehr charakterisirt und auch von zu bestimmter Form ist, als dass sich ohne Zwang oder auch ohne tiefer greifende Kunst vieles darüber figuriren liess, was sich nicht ins Allgemeine und Gewöhnliche verlief. Die Var. 1., 5., 5., 12., von No. 1. haben Rec. ganz vorzüglich gefallen, und jeder, der sie gehörig vortragen hört, wird ihnen Beyfall geben. Diese No. ist übrigens am schwierigsten zu spielen, schwer aber doch durchaus nicht. Von No. 2., über die Romanze aus dem vierten Theil der Jahreszeiten von Haydn, kann Rec. nur die 2te und 10te Var. auszeichnen. Was in No. 3. vorzüglich angenehm klingt, ist mehr dem durchtönenden Thema Mozarts, (Laci darem la mano, aus Don Juan,) als den Bearbeitungen zuzuschreiben, und für das Thema hätte leicht mehr gethan werden können, ohne dass man darum aus dem Leichten und Gefälligen hätte weichen müssen. Von No. 4. ist schon erwähnt, dass sich das, an sich sehr artige Thema zu solchen Variaren nicht wohl schicke; die Bearbeitung hat Manches, das nicht gerade verwiesen werden kann, aber wenig Eigenthümliches, wenig mehr, als Figuren, die aber jedes Thema von dieser Accordenfolge und Länge geschrieben werden könnten. — Von allen ist übrigens noch das zu rühmen, dass sich der Verf. nicht allzuweit ins Figuriren verläuft und das Thema nicht in Noten ersäuft, sondern dies fast überall recht deutlich und bestimmt durchklingen lässt.

## Kurze Anzeige.

*Choralmelodieen zum heiligen Gesange oder vollständigen katholischen Gesangbuche für den öf-*

*fentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht. Herausgegeben für Schullehrer und Chorsänger von M. L. Herold, Pfarrer zu Holzhausen im Herzogthum Westphalen.* Gedruckt auf Kosten des Herausgebers. 1808. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Von dem neuen katholischen Gesangbuche, zu welchem hier die Melodieen der Lieder, und zwar ohne alle harmonische Begleitung, mit dem untergelegten ersten Verse des Liedes, erscheinen, ist schon im 17ten Stücke des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung, bey Gelegenheit der Beurtheilung eines von einem Ungenannten dazu verfertigten, und vorzüglich gut bearbeiteten Choralbuchs, gesprochen worden.

So verdienstlich es auch an und für sich betrachtet seyn mag, so einem, dem Geiste der Zeit und dem Grade der Kultur eines Landes entsprechenden Gesangbuche, zugleich eine Sammlung einfacher Melodieen der in demselben enthaltenen Lieder bekannt zu machen, um dadurch den Gebrauch desselben zu erleichtern und weiter zu verbreiten: so kann dennoch Rec. nicht einsehen, welchen Gliedern der verschiedenen Gemeinden eines Landes eine solche Sammlung ganz nackter Melodieen von merklichem Nutzen seyn könne. Dem Titel zu Folge hat zwar der Herausgeber dieses Choralbuch für Schullehrer und Chorsänger bestimmt. Wem sollte aber wol unbekannt seyn, dass theils nur sehr wenige der angezeigten Personen die Fähigkeit besitzen, zu Choralmelodieen eine gute und zweckmässige Begleitung hinzuzufügen, theils auch, dass für den guten Kirchengesang der Gemeinde mit dem Bekanntseyn der nackten Melodieen der Lieder noch nicht eben viel gewonnen ist? Dieses Werk kann demnach wol keinen andern Zweck erreichen, als dem Gedächtnisse derer, für welche es zunächst bestimmt ist, in Hinsicht auf die Tonfolgen der Melodie einigermassen zu Hülfe zu kommen. Einigermassen — denn da hier nur der erste Vers jedes Liedes untergelegt ist, muss man die andern doch aus dem Gedächtniss angeben; uns scheint deshalb die alte Einrichtung der Psalmenbücher schweizerischer reformirter Gemeinden, wo im Liederbuche selbst über jedem Gesange die Melodie in Noten stehet und man sie folglich während des ganzen Liedes vor Augen hat, allerdings zweckmässiger.

Viele Melodieen sind zu den Liedern, für welche sie bestimmt sind, gut gewählt; bey andern, und nicht wenigen, entspricht aber der Charakter der Melodie dem Inhalte des dazu gehörigen Liedes nicht genug, auch ist die Choralmelodie, als solche, hin und wieder mit zu vielen Nebennoten verziert. Man vergleiche über letzteres z. B. gleich auf der zweyten Seite die Melodie No. 5 B.

---

### Berichtigung.

In dem Blatte No. 2 dieser Zeit. vom 13ten Oct. 1808, wird, unter dem Artikel Nachrichten gesagt: „Berlin, d. 25sten Sept. Die Schauspieler des fürstlichen Theaters zu Warschau unter der Direktion des Hrn. Alexander geben im Locale des Privat-Theaters Urania drey Vorstellungen etc."

Da die Inhaber des gedachten Locals dasselbe an Niemand, so oft sie auch von angesehenen Männern deshalb ersucht worden, am wenigsten aber zu Vorstellungen für Geld verliehen haben, noch verliehen werden, weil dies den Statuten derselben ganz zuwider läuft: so finden sich Unterzeichnete veranlasst, dieser Anzeige, bey der wahrscheinlich nur der Ort verwechselt ist, zu widersprechen.

Das Comitée der Gesellschaftstheaters, Urania in Berlin.

---

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

# INTELLIGENZ-BLATT

*zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

Januar. Nº. IV. 1809.


## Anzeige.

Auf meiner Durchreise durch Deutschland nach St. Petersburg finde ich viele meiner Klavierkompositionen durch fehlerhafte Ausgaben mehrerer deutscher Verleger äusserst entstellt und selbst manches woran ich keinen Theil habe, mit meinem Namen bezeichnet: ich finde mich dadurch veranlasst, die Freunde meiner Musik in Deutschland zu bitten sich künftig bloss an die bey Breitkopf et Härtel in Leipzig herausgekommenen und noch herauskommenden Ausgaben derselben zu halten, welche allein meine Zustimmung haben und sich auch, nach der mit dieser Verlagshandlung getroffenen Veranstaltung immer durch Korrektheit auszeichnen werden. Im Verlage eben dieser Musikhandlung erscheinen jetzt, die von mir selbst verfertigten Ausgaben meiner Studien für das Pianoforte (Etude pour le Pianoforte) in zwey Heften und einige andere neuen Klavier-Kompositionen von mir.

Leipzig am 24 November, 1808.

D. Steibelt.

## Musikanzeige.

Das dritte Heft der Teutonia ist erschienen. Es enthält Frühlingslied von Rochlitz — Sommerlied von Voss — Herbstlied von Tieck — Winterlied von Bonstetten — die Flucht der Zeit von Herder — die Könige der Welt von Seume.

Das vierte Heft der Teutonia ist erschienen. Es enthält Gedichte von Baumgarten, Mahlmann u. a. Die Subscription bleibt auf unbestimmte Zeit offen. Auch in entferntern Gegenden kann man das Werk um den Subscriptions-Preis von 16 Gr. für das Heft nach wie vor durch jede beliebige solide Musik- oder Buchhandlung beziehen. Sammler erhalten das 5te Exemplar frey.

Zürich, im August 1808.

Hans Georg Nägeli.

## Berichtigung.

Ich habe die Lieder in dem westphälischen Taschenbuche von Spohn mit dem Accompagnement der Guitarre eingesandt, die Klavier-Begleitung ist nicht von mir.

C. G. Reinecke.

## *Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

Himmel, F. H. Polonoise favorite p. Pfte. 4 gr.

Mengee, Rondeau p. le Forte Piano, 5 gr.

— — Pas seul de Madam. Joyeuse p. Pfte. 5 gr.

Zöpl, J. N. 6 Menuettes p. le Pforte, 8 gr.

Wannhall, J. 6 deutsche Tänze f. Pforte, 5 gr.

— — 12 Variazioni sopra: Nel cor più non mi sento per il Forte Piano. 16 gr.

Becenach, G. 7 Variazioni in Es per il Forte Piano. 10 gr.

— — 9 Variazioni in C con una marcia per il Clavicembalo, 12 gr.

Fuchs, F. 12 neue Ländler f. d. Pfte. 5 gr.

Wenzbell, J. die Seeligkeiten des Lebens, mit Begleitung des Forte Piano. 6 gr.

Winkler, Polonoise à 4mains p. le Pforte. 1 thl.

Zegl, J. N. 6 deutsche Tänze f. Clavier. 8 gr.

Cremer, J. B. Le Retour du Printems, Divertissement p. le Pianoforte. 16 gr.

Eybler, Jos. 3 Sonates p. le Pianoforte et Violon oblige. Op. 9 1 thl. 20 gr.

Leidesdorf, M. J. gr. Sonate p. le Pianoforte et Violon. Op. 17 1 thl. 16 gr.

— — Sonate p. le Pforte. Op. 19. 20 gr.

Recueil de Pièces Favorites tirées de glorieuses operas et Ballets p. le Pforte No. 27 28. à 12 gr.

Stein, Fried. grande Sonate p. le Pforte seul. Op. 5. 20 gr.

Schmied, Jos. 3 Sonatines d'une difficulte progressive p. le Pforte. Liv. 1. 16 gr.

— — 3 Sonatines. Liv. 2. 19 gr.

Wannhall, J. 6 Sonatines progressives p. le Pforte seul. 1r Th. 1 thl.

— — 6 kurze u. leichte Stücke f. d. Pfte 12 gr.

— — Fantasie et Marche d'Alceste av. 7 Variations p. le Pforte. 12 gr.

Steibenkar, Ch. Variations sur le Menuet de Don Juan p. le Pforte à 4 mains. 16 gr.

Albrechtsberger, G. Fuga à 4 mani per l'Organo o Pforte. 11 gr.

Carulli, F. 3 Sonatines p. Guitarre seule 11 gr.

Hedung, J. F. 8 Ländler f. d. Guitarre. 3 gr.

Rothmayer, N. 12 Ländler f. d. Pforte. 10 gr.

Jawurek, 3 Polonoises p. la Flute 12 gr.

Pikesnuck, Ant., Variationen über d. Tyroler Lied u. d. Lustspiel d. Lügner f. d. Hakenbetla. 11 gr.

Sammlg auserlesener Tänze f. Pforte, No. 1, 2. à 5 gr.

Weigl, J. Ouverture de l'Op. l Solitari pour le Pianoforte. 8 gr.

Westenholz, F. Polonoise a. d. Oper Idomeneus f. d. Flöte. 4 gr.

Eberl, Ant. grande Sonate p. la Pforte dédiée à la Grande Duchesse Marie Paulowna, Princesse de Saxe Weimar. Op. 39. 1 thl. 4 gr.



Leidesdorf, M. J. Caprice p. le Pforte. 18 gr.

Eberl, Ant. Toccata p. il Pforte. 10 gr.

J. de G. 6 Walses p. e Generras. 8 gr.

Riotte, C. H. 6 Walses à 4 mains p. le Pianoforte. Op. 29. 3me Cah. de Wlz. 15 gr.

— — dito dito Op. 28. 4me Cah. 16 gr.

Mozart, W. A. Ouv. d'Idomeneo arr. à 4 mains p. le Pforte p. A. André. 10 gr.

— — Ouv. de l'Op.: der Schauspiel director arr. à 4 mains p. le Pforte. 20 gr.

— — Ouv. de l'Op.: Figaro à 4 mains 12 gr.

Romberg, A. 3 Sonates pour Pforte av. acc. d'un Violon. Op. 9. 2 thl. 10 gr.

Haydn, J. Andante con Variazioni p. il Pfte No. 3. 8 gr.

Dussek, J. L. 6 Sonates faciles p. le Pforte av. acc. de Violon. Op. 46. 1 thl. 12 gr.

Schmitt, Al. 12 Walses p. le Pforte. Liv. 2. 16 gr.

Eberl, Ant. Variations s. l'air Annette Jeanette p. le Pforte. Op. 9. 14 gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte, No. 37. 12 gr.

— — dito dito No. 38. 8 gr.

Himmel, F. H. 12 Variations sur un air connu p. le Pianoforte. 8 gr.

Fröhlich, J. Trauermarsch f. d. Pforte. 4 gr.

Musikalisches Taschenbuch für lustige Klavierspieler eine Tänd.

Kollenbach, G. B. Unterhaltungen beym Klavier. Ein Geschenk f. junge Söhne und Töchter. 18 gr.

Bornhardt, neuer und gründlicher Unterricht die Guitarre spielen zu lernen. 1 thl. 4 gr.

Benaudier Conzgewerier, Passage du Pont et Entrée Triomphale de la gr. Armée à Vienne, Potpourri militaire p. le Forte Piano. 1 thl. 12 gr.

Bouillé, R. J. 2me Recueil de nouvelles Contre Danses, Walses et Angl. p. Pforte. 21 gr.

Nadermann, F. J. 2me Caprices p. la Harpe 1 thl. 12 gr.

Dussek, 3 Sonates p. le Forte Piano, dont 2 avec Violon obligé, le 3me sans accomp. Op. 6. 2 thl.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. № 15. 1809.

**Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches.**

(Beschluss.)

Man muss vor allen Dingen in keinem Stücke die Norm eines Dinges und die Anwendung dieser Norm mit einander vermischen. Regeln müssen festbegründet dastehn, jede völlig für sich. Ausnahmen sind zwar anzuzeigen, aber jede Nüance der gegebnen Regeln angeben zu wollen, würde etwas Unmögliches und etwas Unnützes seyn; dies muss dem ausübenden Genie überlassen bleiben. Ferner kann man zwar der Uebung zu Hülfe kommen und Wege vorzeichnen, die die Verbindung mehrerer Regeln erleichtern: aber wer sich vorstellen wollte, als sey dadurch die Möglichkeit der Verbindungen erschöpft worden, der würde sich verzweifelt irren. Wer aber in seiner Art etwas Gutes, etwas Wahres, und also auch etwas nothwendig Schönes liefern will, (denn positive Schönheit kann nur da statt haben, wo Wahrheit ist:) der muss auch seine Regeln genau kennen, bey dem müssen sie aus dem Verstande ins Gemüth übergegangen seyn. er muss nicht mehr bey der Uebung scharf nachdenken müssen; sie müssen ihm völlig in Bereitschaft daliegen, damit der Fortgang seiner Gedanken und seines Gefühls nicht unterbrochen werde. Dem Mangel an sicherer, vollkommener Erkenntniss nicht allein, sondern vorzüglich dem Mangel an prompter, schneller Gewissheit, die so zu sagen, mit dem Leben selbst verbunden seyn muss, sind gewiss auch die schier vielen krausen Kompositionen in Hinsicht des Taktes anzuschreiben, indem umherirrende Gefühlsaccente, als *f. sfz p.* > ∧ etc., die die wesentlichen Accente des Taktes nicht zu oft und gar zu mannichfach auf einmal verdrängen dürfen, wenn nicht ein unausstehlicher Mischmasch herauskommen soll, fälschlich und zu oft über Noten gesetzt werden, die, mit dem Wesentlichen des Taktes zusammengehalten, sich hierher gar nicht schicken und die ganze Rundung und das schöne Ebenmaass desselben geradezu verdrängen; die also eine grössere und wahre Schönheit einer angebildeten kleinern aufopfern. Ich weiss nicht, ob jeder junge Komponist eine Periode zu überleben hatte, in welcher er im Allgemeinen kraus und welsch untereinander komponirte und noch obendrein seine wunderlichsten Fabrikationen, weil sie ihm die meiste Mühe machten, für seine gelungensten Arbeiten erklärte, ja in jener Krankheit selbst das non plus ultra aller Schönheit und alles Originalität fand: aber so viel weiss ich, dass wenn sich ein ganzes Zeitalter zu diesen krausen Unregeln (ich will recht höflich reden) hinneigen sollte, dieses Zeitalter auch anfangen würde die lebendige, eingreifende Schönheit, den guten Geschmack zu verlieren, und eine todte, mit Flitterwerk ausstaffirte Puppe auf den Thron zu erheben.

Die **Synkopieen**, die so gewöhnlich sind, scheinen eine Ausnahme von den allgemeinen Taktregeln zu machen, indem sie die Taktzeiten versetzen, gute und schlechte verschmelzen und den accentuirten Theil da anzuheben scheinen, wo eigentlich der schlechte

beginnen sollte. Sie sind es aber bey weitem nicht so sehr, als man zuweilen wol meynen mag. Denn gewöhnlich haben andere Instrumente, und auch dazu meistentheils die Grundstimmen, während andere ihre Synkopen vortragen, den reinen, regelrechten Takt und geben dadurch dem Hörer und dem Spieler derselben etwas, woran er sich halten kann und halten wird, und können so, richtig angebracht, lange Zeit hindurch sehr angenehm werden. Ausnahmen von der Taktregel sind sie daher eigentlich nur dann, wenn sie von allen, oder doch von den allermeisten und die andern an sehr übertönenden Instrumenten gehört werden. In diesem Falle dürfen sie als Ausnahmen nicht zu lange enhalten, wenn man nicht etwa den ganz neumodischen Zweck haben sollte, das Gemüth zu verwirren und in den Zustand des Schwankens und der Ungewissheit zu versetzen — ein Zustand, der von allen der peinlichste ist. Zeugniss davon giebt die eine Arie des tiefsinnigen Cherubini, in der Faniska. Von einem grossen Meister, der durch seine übrigen Schönheiten das Gemüth schon ergriffen hat, lässt man sich das Ding als originellen Einfall wol einmal gefallen. Wenn aber andere von wenigerer Bedeutung, um gewissermassen Originalität ihren Gedanken noch durch Imitation zu stehlen, solcherley sich einfallen lassen wollten: so möchten sie wol elendiglich durchfallen und alsdann mit Unrecht klagen, wie sehr die Kunstwelt im Argen liege. Bey Synkopen langer Noten durch alle Instrumente, die durch synkopirende Schleifzeichen einen Takt in den andern ziehen, fällt eigentlich geradezu aller Takt weg und der Hörer steht wirklich auf einmal da, wie aus den Wolken gefallen. Ueberraschend genug sind sie also, und der Effekt, den sie machen, ist wunderbar: aber eben deswegen müssen hauptsächlich diese so sparsam, als möglich angebracht werden, auch nicht lange hintereinander, sondern nur einige Takte sich hören lassen, wenn sie die beabsichtigte gute Würkung nicht verfehlen sollen. Nach solchen Dingen jagen, wird immer die Unbehülflichkeit eines Anfängers verrathen; die Begeisterung muss so etwas einzig und allein herbeyführen, wie in dem mächtigen Scherzando der heroischen Symphonie aus Es dur von Beethoven.

Nuanzirungen des Taktes haben wir ja, ohne diese Stürme, immer noch genug; als da sind: längere Notengattungen, als die Taktzeiten, Punkte über und hinter den Noten; alle nuanzirenden Gefühlsaccente, als *dolc.*, *rinf.*, < *mf* etc., alle zufälligen Eintheilungen der Taktglieder und der Taktzeiten, z. B. die Veränderung der wesentlichen Zerfällung der Viertel in Achtel im $\frac{2}{4}$ Takte in Terzolen u. s. w. Alle diese Nuanzirungen des Taktes geben nun, recht angebracht, der festen und steifen Grundlage des Taktes, nebst seinem Charakteristischen, als gleichsam dem wohlzusammengefügten Balkenwerke, erst die weitern Ausbauung und Verschönerung. Der Grund aber muss fest und dauerhaft dastehen, sonst stürzen auch die lieblichsten Verzierungen in Schutt und Graus. Ferner wird ein guter Baumeister sein Werk gewiss nicht mit zu vielem Schnickschnack überladen. Vorzüglich sollte man sich also hüten, den $\frac{2}{4}$ und C Takt wider jene gegebenen Regeln, wenn sie anders die richtigen sind, zu verwechseln; eben so den $\frac{6}{8}$ u. $\frac{6}{4}$, den $\frac{3}{4}$ u. $\frac{3}{8}$ u. $\frac{3}{8}$. Man muss daher beständig darauf sehen, welcher Accent dem Musikstücke wesentlich ist und nach diesem muss man seinen Takt bestimmen. Nothwendige Accente des Gefühls und zufällige Accente verwandter Taktarten können übrigens, wie wir gesehen haben, sehr wohl in einem Tonstücke angebracht werden. Man musste mit der Festsetzung und Verzeichnung der Taktarten gerade so verfahren, wie man mit der Festsetzung und Verzeichnung der Tonart verfährt, die einem Ganzen zum Grunde liegen soll. Dass man aber auch hierin, wenn

man nicht auf das Brechen Schluss sieht, manchmal willkührlich genug verfährt, ist leider auch wahr. Doch ist dieser Fehler, Gott Lob, noch lange nicht so allgemein, als die Vernachlässigung der Taktunterschiede.

So wie die Regeln des Taktes bey dem Komponisten aus dem Verstande ins Gemüth übergegangen seyn müssen: so muss es auch beym Spieler seyn. So lange er noch zählen und rechnen muss, wie Sechzehntel von Vierteln differiren, so lange wird er auch nicht taktmässig spielen. Denn bey der angestrengten Aufmerksamkeit auf das Zeitverhältnis der Theile, vergisst er das Verhältnis der Taktaccente und verliert folglich das aus dem Sinne, was den Takt recht eigentlich zum Takte macht. Die schlechten Theile des Taktes müssen, je nachdem sie vor einem guten oder bessern Theile stehen, immer gewissermaassen als eine Anakrusis (Auftakt) mit ihrem guten Theile verbunden werden, wenn es der Komponist nicht ausdrücklich durch einen Punkt über der Note oder durch Pausen verhindert. Steht aber über einer Note, die einen schlechten Takttheil ausfüllt, ein Punkt: so bekömmt sie durch das Abstossen einen etwas grössern Accentsgehalt, als sie ohne ihn haben würde, und verursacht daher, dass der darauf folgende gute Theil, besonders wenn es der Anfang eines neuen Taktes ist, noch einen etwas schärfern Accent erhält, wenn nicht etwa auch da der Komponist eine Ausnahme durch ein *p*, als einen ausserordentlichen unmotzirenden Gefühlsaccent, ihm anbefehlen sollte. Solcher Bemerkungen könnten wir mehrere angeben: es wird sie aber jeder denkende Künstler, der die allgemeinen Regeln des Taktes versteht, von selbst finden. Nur noch ein paar Worte über das freye, blos nach Gefühlsprincipien, ohne Anzeige des Komponisten, herrschende Anhalten und Eilen des Vortrags in kleinern Sätzen eines Stückes, in einzelnen Takten und auch in einzelnen Takttheilen. Es würde höchst pedantisch seyn, wenn es jemand wagen wollte, dem Spieler diese Freyheit, die, mit Geschmack angebracht, einen herrlichen, hohen Geist in die empfundenen Gedanken legen kann, (wie es z. B. die gefühlvolle Sängerin, Dem. Jagemann, als Sextus im Titus, vorzüglich bey den öftern wiederkehrenden Worten thut: „Das ist mehr als Todesschmerzen" etc.) rauben wollte. Ich schätze und liebe diese Art des Vortrags, wie ich und jeder andere, der für Schönheit empfänglich ist, sie schätzen und lieben muss. Aber je feiner und zarter etwas ist, desto eher kann es verdorben werden. Man kann hier durch ein gewisses Uebermaass, durch ein zu häufiges Anbringen derselben, der guten Sache unendlichen Schaden thun, auch selbst wenn man sonst Meister in seiner Kunst ist, was mehrere Beyspiele beweisen könnten. Wenigstens, glaub' ich, sollte man doch so billig seyn und bey der Uebung dieser Vortragsart darauf sehen, ob man allein, oder mit einigen, oder mit vielen etwas darzustellen habe. Sind es viele, so muss man sich immer sehr mässigen, weil schwerlich alle unsern individuellen Gefühlen, auch selbst wenn mehrere Proben vorausgegangen sind, so folgen werden, dass nicht die beabsichtigte Schönheit ziemlich verloren gehen sollte, oder wol gar mit dieser Schönheit selbst die erforderliche Deutlichkeit. Will man übrigens wissen, ob man die rechte Art dieses Vortrags auch bey seinem alleinigen Spiele sich zu eigen gemacht habe: so verlasse man sich nur nicht zu sehr auf sich selbst, sondern höre und forsche bey andern nach dem Effekte, den er bey ihnen hervorbrachte, und darnach bilde man sich. Uebrigens wird es gewiss Niemanden einfallen, nach dieser oder nach einer andern Takttheorie dem Anfänger Takt beybringen zu wollen. Das Unternehmen müsste eben so sehr missglücken, als es überall missglückt, wenn man Jemanden eine Kunst oder eine Wissenschaft gleich systematisch, in ihrem ganzen Umfange und

nach ganz logischer Ordnung einprägen wollte. Ordnung muss freylich in jeder Lehrmethode da seyn, aber nur eine andere, als die systematische, die vollständige Abhandlung eines Gegenstandes befiehlt.

G. W. Fink e.

---

## Nachrichten.

---

Wien, d. 20sten Dec. Wir haben am 24ten dieses, dem Geburtstage der Kaiserin, Iphigenie in Aulis von Gluck gesehn; und seitdem ist diese Vorstellung nur einmal wiederholt worden, weil Dem. Milder, welche die Clytemnestra spielt, allemal so angegriffen ist, dass sie mehrere Tage hinter einander nicht spielen kann.

Der Inhalt dieser Oper ist bekannt, und es ist nur wenig dagegen zu erinnern, ausgenommen, dass Iphigenie zu sehr im Schatten steht, und dass das Ende dem Anfange nicht entspricht. Wir sind gewohnt zu sehn, dass die Götter eben so unerbittlich sind, als das Fatum; aber diesmal geschieht das Gegentheil, und der Deus ex machina erscheint hier nicht einmal in Person, sondern er lässt es durch seinen Priester verkünden. Die ganze Handlung, welche überall ganz tragisch ist, lässt ein solches Ende weder errathen, noch erwarten. Ich glaube, es wäre zweckmässiger gewesen, wenn in diesem Kampfe des Menschen gegen die Götter und das Geschick, die erstern unterlegen hätten. Iphigenie ist nicht interessant genug dargestellt, und der Zuschauer bleibt bey ihrem bevorstehenden Opfertode ziemlich kalt. Dieser Nachtheil rührt zwar zunächst vom Dichter her, fällt aber dem Komponisten besonders zur Last: allein man weiss schon, was der letztere alles zu beobachten hat, wenn er gerade für ein gewisses Theater schreibt. Man bemerkt, dass die Parthien der Clytemnestra und des Agamemnon besonders herausgehoben sind. Der Letztere hat am Ende des zweyten Akts eine Scene, und die Erstere gegen Ende des dritten, welche beyde als Muster des Erhabenen in der Musik dienen können. Beyde haben überdies ihren besondern Charakter, der dem, der spielenden Personen, vollkommen angemessen ist. Die Behandlung der Basse in der Scene des Agamemnon ist meisterhaft und dient zum Beleg, dass in der Musik, wie überall, das Grosse durch einfache Harmonie allemal erhaben wird. Doch glaube ich bemerkt zu haben, dass bey dieser Oper der Direktor der Musik eine besondere Rücksicht auf die Menge der zu gebrauchenden Instrumente, u. deren Verhältniss unter einander, zu nehmen hat; denn es ist nicht gleichgültig, ob die Stellen, wo die Basse durch ihre einfachen Harmonieen einen hohen Grad von Erhabenheit erzeugen, durch einen oder durch zehn Basse exekutirt werden. Es entsteht dadurch zugleich eine intensive oder dynamische Erhabenheit, welche sich mit der intellektuellen paart, um den Effekt desto mehr zu vergrössern. — Nach diesen zwey Scenen verdienen, ihres reinen Gesanges wegen, ausgezeichnet zu werden: das Finalduett des ersten Akts zwischen Achill und Iphigenie, ein Quartett mitten im zweyten Akt, ein darauf folgendes Terzett, und endlich das Finalquartett des letztern Akts.

Da diese Oper durchaus ernsthaft und pathetisch ist, so ist es unerlässlich, dass die Sänger nicht allein singen, wie gewöhnlich, sondern auch spielen. Weil der Unsinn, welcher unsere meisten deutschen Opern charakterisirt, den Sängern die Mühe erspart, auf die Haltung ihres Spiels Rücksicht zu nehmen, und weil folglich unsere Operisten schon daran gewöhnt sind, ihre ganze Mühe einzig und allein dem Gesange zu widmen: so verdienen Dem. Milder und Hr. Vogel um so

mehr Lob, da beyde nichts desto weniger eben so meisterhaft gespielt als gesungen haben. Dem. Milder hat besonders den lebhaftesten Anspruch auf den Dank des Publikums, und man kann von ihr sagen, dass sie sich selbst übertroffen habe.

Sie wissen schon, dass diese Oper mit untermischten Tänzen ist, und da sie die Pracht derselben ungemein vermehren, so ist von dieser Seite nichts dagegen zu erinnern. Indessen verlangt doch die Kunst, dass alles motivirt sey, und daher würde es ganz falsch seyn, wenn dergleichen Tänze ganz ohne Veranlassung und Vorbereitung vorkämen.

---

**Leipzig.** Am Neujahrstage hörten wir in dem gewöhnlichen wöchentlichen Konzerte den jungen Maria Salomon aus Dresden, einen Knaben von kaum zwölf Jahren, und, sind wir recht berichtet, nachgelassenen Sohn des ehemaligen Kammermusikus Salomon in Dresden. Er trug im ersten Theile das Viottische Violinkonzert aus B dur, das vor kurzem in diesen Blättern weiter angezeigt worden ist, und im zweyten, eine muntere Polonoise, mit einem sehr angenehmen Cantabile zur Einleitung, von Möser vor, und beydes mit verdientem Beyfall. Zwar fehlt es ihm noch — wie das seinen Jahren nach gar nicht anders seyn kann — an der Kraft des Bogens und der Fülle und Vollendung des Tons, die namentlich Viotti's Kompositionen, wie bekannt, verlangen; auch ist, was Ausdruck anlangt, noch kein rechter Zusammenhang in den einzelnen Partieen — welchen Zusammenhang allerdings nur erst die stärker erwachte Empfindung, die tiefer bewegte Seele, und der gebildetere Geschmack in das Spiel bringen können: aber seine Intonation ist rein, seine Fertigkeit beträchtlich, sein Vortrag, in mechanischer Hinsicht, meistens nett, sauber und zierlich, sein Cantabile sehr angenehm und sein Triller vortrefflich. Gehet er auf seinem Wege unter guter Leitung fort, und lässt sich auch durch so frühes Auftreten, durch so frühen Beyfall, nicht irre machen; und endlich, lernt er seinem Arme beym Spiel mehr Freyheit geben: so kann aus ihm ein trefflicher Violinist, ein wahrer Virtuos werden. Wir wünschen dies dem angenehmen Knaben, der auch ausser seiner Kunst Geist und Leben verräth, recht sehr, und haben eben darum, was ihm, unserer Einsicht nach, vorzüglich noch mangelt, so wenig verschweigen wollen, als was er schon erreicht hat. —

Uebrigens haben wir einen Irrthum in der Uebersicht der hiesigen Konzerte in No. 12 und 13 zu berichtigen. Hr. Krugel, dessen dort mit verdientem Lobe gedacht worden, ist nicht der Sohn des Landschaftmahlers in Dresden, sondern des Kantors in Sulpe, der uns als ein gründlicher und sehr wackerer Musiker gerühmt wird.

---

## Recension.

---

1. *Trois Sonates pour le Pianoforte av. Violon oblige — — par D. Steibelt.* Oeuvr. 74. No. 1. 2. 3., und
2. *Trois grandes Sonates pour le Pianoforte — — par D. Steibelt.* Oeuvr. 75. No. 1. 2. 3.

(Beyde Leipzig b. Breitkopf u. Härtel, jede No. 18 Gr.)

Man sage gegen Steibelts Werke, Werkchen und Werkleinchen, man sage auch gegen die vielen französischen, englischen, deutschen Herren und Damen, die sie unter ihre Lieblinge aufgenommen haben, was man will, und habe sogar Recht damit, wie viel man will: eine bleibt doch wahr und wird von jedem zugestanden werden müssen: keiner von allen jetzigen Komponisten für das Klavier kennt und versteht, wie Steibelt, den

Geist der Zeit, wie nämlich sich dieser an der vornehmen und eleganten Welt, ganz besonders aber an dem weiblichen Theile dieser Welt, in Absicht auf Tonkunst, ausspricht; keiner ist auch, durch Talent, wohlgeübte Geschicklichkeit und vielfältige Erfahrung, wie St., in den Stand gesetzt, diesem Geiste in so vollem Maasse, und so recht, wie er's haben will, zu genügen.

Damit kann es nun freylich St. und seinen Werken gar nicht fehlen, und es fehlet auch wirklich beyden gar nicht; blos der Kritik fehlt es, wenn sie, wie nicht selten — (doch weit öfter bey Büchern, die solcher Musik an die Seite gesetzt werden könnten, als bey dieser selbst —) wenn sie den höchsten Maasstab für Kunstwerke überhaupt, oder wol gar einen andern anlegt, der wieder für eine besondere, nur dem Beurtheiler selbst willkommnere Gattung zugeschnitten ist. Da kann freylich nichts recht zupassen: man legt ja den Bestrebungen des Verf. andere Zwecke unter! Würden diese erreicht, so wäre das Werk für seine Bestimmung, wäre für jene Welt verlohren: aber eben sie will doch auch 'was haben, und 'was Hübsches!

Ich weiss es wol, wer hier die Achseln zuckt! Es sind vornämlich gelehrtere Komponisten, als St., und vornehmere Richter, als Rec.! Es sind dieselbigen, die meinhin verächtlich zu jener Welt hinaufsehen! Aber eben damit haben, eben sie, es auch so weit gebracht, dass jene Welt jetzt ziemlich verächtlich zu ihnen herabsiehet! Gleichwol hat sie nun einmal das Schicksal der Künstler — und wenn ihnen dies gleichgültig wäre — hat sie auch das Schicksal der Kunst selbst, das ihnen nicht gleichgültig seyn darf, grösstentheils in Händen; und es hilft nichts, dass wir alle: leider! leider! hinzusetzen.

Statt es bey solchen unfruchtbaren Leider! bewenden zu lassen, wollen wir einander lieber um eine ruhige und ehrliche Antwort auf die Frage ersuchen: Ist's nicht Affektation und Pedanterey, mit Geschmack geformte, gut ausgetriebene, ehrlich verarbeitete Bronzen zum Hause hinaus werfen zu wollen, weil sie kein Gold sind? Dass man sie nicht, wie dies, in den Schatz legt, sondern aufstellt, sich, so lange das gelingen will, daran ergötzt, und gelingt dies nicht mehr, ist ihre Zeit und Mode vorüber, nicht weiter daran denkt: ja, das ist ein Anderes, und ganz in der Ordnung — ist gar rechtskräftig; das Produkt hat nur für den Moment angenehm interessiren wollen, hat nun seine Absicht erreicht: jetzt wandre es den Weg alles Fleisches! und es wäre nur die entgegengesetzte Thorheit, wenn der Beurtheiler dies beklagen, wenn er Zeit und Geschmack deshalb anschuldigen, der Verleger aber von Unsterblichkeit träumen, auf Unsterblichkeit Anspruch machen wollte! Aber hoffentlich thut letzteres weder Steibelt, noch einer der Autoren, die mit ihm zusammengestellt werden könnten — z. B. Lafontaine. Sie bestimmen sich für jenes Publikum: so lasset es ihnen ruhig, und sie — (vorausgesetzt, sie urtheilen und handeln besonnen) sie lassen euch wieder das, welches tiefer eindringen, ernster beschäftigt seyn will! Sie wollen den Moment: so vergönnet ihnen diesen, und sie vergönnen euch dafür die ganze lange Ewigkeit a parte post! Denn kömmt's ins Gleiche, wie in der Natur, und jedem wiederfährt sein Recht — —

Ueberhaupt hat sich wol die neueste deutsche Kritik nirgends so sehr vergriffen, als da sie, zuerst durch den Mund eines sehr gelehrten Mannes, und hernach durch die Hände vieler nicht eben gelehrten — das Axiom aufstellete: Werke, die gleich bey ihrem Erscheinen ein grosses Publikum finden, sind nothwendig gemeine und schlechte! Ja, hätte sie gesagt: Werke, die gleich bey ihrem Erscheinen ein grosses Publikum finden, sind darum noch keine vorzüglichen! oder die

vortrefflichsten Werke können eine Zeit lang ohne allen Eingang beym grössern Publikum bleiben! oder noch: es kann vortreffliche Werke geben, die niemals — und gemeine, unwerthige, die durch irgend etwas Zufälliges eine Zeit lang einen grossen Eingang beym Publikum finden, u. dgl. mehr — hätte sie das gesagt: wer gestünde das nicht zu, und hätte Belege dafür in Bereitschaft? Aber freylich, wer wäre durch solche Sätze frappirt worden? Frappiren sollte aber das Orakel vor allem, möchte es dann späterhin auch als ein leeres, erkünsteltes Wortspiel erfunden werden!

Niegends, sagte ich, habe die Kritik unserer Tage sich so vergriffen? Nun ja, es musste denn hier seyn, wo sie sechs Klaviersonaten anzuzeigen hat, und sich in diese Expektorationen verläuft! Was sollen diese denn aber hier? Sie sollen weder zu der französischen kritischen Indifferenz hinführen, die alles durch einander wirft, um, beliebts, für und wider alles sprechen zu können, nicht ohne einigen Applaus; noch zu der Kotzebueschen Liberalität im Urtheilen, (in den Reisen durch Italien, zum Beyspiel,) welche das Höchste belächelt, das Grösste bespöttelt, wenn und weil es nicht anmuthig reizt: sondern sie sollen nur, wenn sie's vermögen, vor der Einseitigkeit und Ungerechtigkeit verwahren helfen, welche verachtet, was sie nicht verehren muss, und jedes Mittel zwischen diesen beyden wieder verachtet; folglich, wie das Volk es ausdrückt, das Kind mit dem Bade verschüttet, und, stolz wie Kreon dort beym Sophokles, Hämons goldne Warnung verschmäht:

Der einigen Meynung gieb nur keinen Raum in dir,
Bloss das sey recht, was dir gefällt, und andres
nie — —

Jetzt endlich zu den oben angegebnen Sonaten und deren Verfasser! St. hat, wie es scheint, vornämlich dadurch bey den ernsthaftern Kunstrichtern und Kunstfreunden in Deutschland eine so starke Opposition gegen sich erregt, dass er jede Bagatelle, die er etwa für eine kleine Schülerin geschrieben, drucken lässt; von allen Orten und Enden für diese Spielereyen Themata, und Gedanken überhaupt, herbeyzieht, entlehnt, aufsetzt: diese Werkchen nun aber weit verbreitet werden, und weiter, als seine grössern und bedeutendern, weil sie nur ein Paar Groschen kosten, jedem Kinde vorgelegt werden können, und wegen ihrer guten Einrichtung, in Ansehung des Mechanischen der Kunst, wol auch fast jedem Kinde vorgelegt werden. So ziehen denn viele Urtheilende ihre Meynung über ihn überhaupt ab — entweder von diesen Kleinigkeiten, die sie allein kennen, oder indem sie schliessen: wer solche Sächelchen zu hunderten liefern und der Welt vorlegen kann, der achtet weder die Kunst noch das Publikum, und kann sich unmöglich zu wahrhaft Bedeutendem aufschwingen!

Und da thut man St. doch wirklich Unrecht! Freilich kann wol selbst der grösste Komponist, besonders wenn er von seinen Arbeiten leben muss und die Leute um ihn her nun einmal viel Kleinigkeiten verlangen, auch diese allein ansehnlich vergüten — genöthigt seyn, zu willfahren, sogar wider Willen, seufzend (wie Mozart) zu willfahren: und kann man ihn darum verurtheilen, wenn man ihn nicht wenigstens zuvor — ernährt? Sodann: verschiedene der Klavierkonzerte, der Fantasieen, und mehrere der grössern Sonaten St.s verdienen doch wahrlich eine gewisse Achtung und Theilnahme von Jedermann, verdienen aber freylich ganz besonders den Beyfall des Publikums, das oben näher bezeichnet worden, so wie aller derer, die sich zu fertigen, netten, brillanten Klavierspielern bilden wollen. Diese letztere Seite nämlich, die instruktive, ist an ihnen zu rühmen, wie an sehr wenigen der jetzt erscheinenden Klavierkompositionen.

Unter diese vorzüglichern St.schen Sonaten gehören nun die sechs angeführten allerdings. Sie haben viel Aehnliches mit einan-

den, wie St.s Arbeiten sämmtlich: was gründliche, sogar thematische Ausarbeitung anlangt — so weit bey diesem Komponisten überhaupt davon die Rede seyn kann — sind aber die erstgenannten, Oeuv. 74, der Königin von Westphalen zugeeignet, vorzuziehen — wogegen die andern, Oeuv. 76., einige noch galantere Sätze aufzuweisen haben. Die ersten Allegros sind bey allen die bedeutendsten Stücke, den Gedanken, der Empfindung, und der künstlerischen Ausführung nach; sie sind auch bey weitem die längsten, und manche sind, besonders wegen der öftern Wiederholungen, wol allzulang. Die zwey Adagios, die vorkommen, (das erste in Oeuv. 74 No. 3., das zweyte in Oeuvr. 76 No. 1) sind beyde singbar und angenehm, das erste aber wird man bey weitem vorziehen und für einen wirklich schönen, ausdrucksvollen, lieblichen Satz erklären. Die einzige Polonaise, Oeuvr. 76. N. 2., ist kurz, übrigens aber ein ziemlich angenehmes Stück. Die Finalen sind, mit einer einzigen Ausnahme, Rondos, und zwar ganz in der Weise, wie man sie jetzt in Frankreich vorzüglich verlangt: nur munter, flach weg, ja nicht tief, aber mit allerley Pikanten, im Thema — (wo es St. selten gelingt,) oder auch in den Figuren, besonders den zum Thema zurückleitenden — wo er's oft besser trifft. Stücke, wie — Oeuvr. 74. No. 1., das erste Allegro, (vorzüglich der mit Geist und sicherer Hand ausgearbeitete zweyte Theil, bis zur Rückkehr des Anfangs,) No 3., das erste Allegro, (ohngefähr in der Weise der ersten Allegros der neuesten Viottischen und Kreutzerschen Violinkonzerte,) das darauf folgende Adagio, Oeuvr. 76, No. 1., das erste Allegro, No 5., dasselbe und auch das angenehme Rondo — werden gewiss selbst strenge Kenner einigemal mit Vergnügen hören, auch geübte Spieler sie gern da vortragen, wo Schwereres und Tieferes nicht hingehört; alle aber möchten wol eben dadurch geneigt werden, manche Reminiscenz, manche Wiederholung, manches Allzugewöhnliche, (besonders in den Finalen) und auch manchen Schlendrian gegen die bessere Schreibart, (wie Oeuvr. 74, No. 2., S. 5., Syst. 2. folg.,) zu entschuldigen. Reicher an Passagen und doch so leicht, gefälliger, fliessender und doch so selten geradezu wässerig, als es in diesen beyden Werken geschehen ist, kann wol Niemand schreiben; und in den Händen liegt alles so äusserst bequem, dass einigermassen Geübte sie gleich vom Blatt, und ohne Fehler nicht nur, sondern auch im rechten Sinn mögen vortragen können.

Der Stich und alles Aeussere ist bey beyden Werken sehr schön; nur soll man einigemal umwenden, wo es ohne unangenehme Unterbrechung schlechterdings nicht möglich ist. Man sollte doch, und besonders bey solchen Kompositionen, auch hierauf mehr sehen und lieber, liesse es sich nicht anders zuschneiden, ein Paar Systeme leer lassen.

## Kurze Anzeige.

*Rondeau pastoral p. le Pianoforte par J. B. Cramer.* No. 1. u. No. 2. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jede No. 8 Gr.)

Beyde Rondeaus sind in derselben Weise geschrieben, wie Cramers frühere Rondeaus, womit er bekanntlich, besonders in England so viel Glück gemacht hat. Viel Gefälligkeit hat Cr. zwar nicht überall erreicht, dafür aber eine recht solide harmonische Ausführung gegeben, die zuweilen, besonders in No. 2., sehr anziehend und auch originell wird. Ueberhaupt ist diese zweyte Nummer Rec. bey weitem die liebste. Beyde verlangen nur eine mässige Kunstfertigkeit, und die erste ist sogar leicht zu nennen. Der Stich ist gut und rein.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. № 16. 1809.

## Recension.

*Dülone, des blinden Flötenspielers, Leben und Meynungen, von ihm selbst bearbeitet. Herausgegeben von C. M. Wieland.* Zürich, b. Gessner. Erster Band 1807. Zweyter Band 1808. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Man weiss schon längst aus diesen und andern öffentlichen Blättern, *Hr. D.* gehe seit mehrern Jahren in freyen Stunden damit um, sein Leben selbst zu beschreiben, und werde die Geschichte desselben mit seinen Ansichten, Bemerkungen und Urtheilen, über die Welt, wie sie sich ihm darstellt, über seine Kunst, und über alle vorzüglich bedeutende Menschen, mit denen er bekannt worden, verweben. Es lässt sich wol voraussetzen, dass Mehrere diesem Buche mit nicht geringer Erwartung entgegensahen; wenigstens war dies bey Rec. der Fall. Er kennet D. persönlich, und hat, wenn auch keinen Scheffel Salz, doch manchen interessanten Abend mit ihm genossen, so konnte er sich denn überzeugen, er und die Leser würden hier etwas erhalten, das sich von dem Gewöhnlichen in vielem Betracht absonderte, und in seinen Hauptsachen von nicht geringem Werth und allgemeinem Interesse wäre; vorausgesetzt, dass bey der Ausarbeitung des Werks drey Wünsche erfüllet würden — drey Wünsche, die Rec. früher Hrn. D. und seinen Reisegefährten so wenig verschwieg, als hier dem Publikum verheimlicht. Diese sind: erstens, dass man D., besonders wo er seine Ansichten, sowol der Dinge ausser ihm, als auch seines eigenen Thuns und Wesens, darlegt, ganz sich selbst überlassen, und nichts, der Sache nach, ändern möchte, wenn es auch den Sehenden noch so sonderbar und grundlos, ja sogar verkehrt und widersinnig vorkäme; zweytens, dass D. irgend einen verständigen und geübten Schriftsteller fände, der ihm sein Manuscript revidirte, und besonders im Historischen alles beschnitte, was wol dem ehrlichen Selbstbiographen angenehm, gewiss aber der ganzen übrigen Welt gleichgültig wäre — einen Schriftsteller, der, ohne dem Werke selbst zu schaden, D.s Gewohnheit, über Kleinigkeiten leicht weitläufig, und öfters sehr weitläufig zu werden, den Zügel anlegte, endlich drittens, dass irgend ein Mann, von vielem Geist nicht nur überhaupt, sondern besonders auch von scharfer Beobachtung, reicher Erfahrung, ausgebreiteter Menschenkenntnis, und herzlicher Theilnahme an dem guten Blinden, eine Zeit lang mit diesem oft und vertraulich umginge, ihm — dem es sehr an Abstraktionsvermögen fehlt, und der sich selbst nur in seinen gewöhnlichsten Verhältnissen, Beschäftigungen und Gedanken zu sehen gewohnt ist — seine innern, geheimern, wahrscheinlich ihm selbst unbewussten Eigenthümlichkeiten abmerkte und abfragte, und diese uns, vielleicht in einem Anhange, dem Werke beyfügte — welcher Anhang, wenigstens für die, welche D. nicht persönlich gekannt und etwas für Wissenschaft, nicht blos für Unterhaltung, in dem Werke gesucht, leicht das Wichtigste hätte werden und auch dem Ganzen ein fortdauerndes Interesse sichern können.

Der erste dieser Wünsche ist nun in dem Werke, so weit es bisher erschienen, ganz; der zweyte, nur zum Theil; der dritte, gar nicht erfüllt.

Rec. weiss nicht nur durch D. und seine Begleiter, sondern das Buch selbst führet auch darauf, dass man den redlichen Biographen hat schreiben lassen, was und wie er's für wahr und gut gehalten hat. Aber dennoch findet sich in den Bemerkungen und Urtheilen desselben sehr wenig Eigenthümliches — was vielleicht nur dadurch erklärlich wird, dass D. von früher Kindheit an bis jetzt immer unter vielen Menschen, besonders in den sogenannten feinen Zirkeln gelebt hat, in denen eine gewisse gleiche Ansicht der Dinge fast überall so gäng' und gäbe ist, wie eine gewisse gleiche Art der Höflichkeitsbezeugungen. Vielleicht hat D. in früherer Zeit, wo er so überraschenden und auf eigenen Geist fast hinweisend sich zeigte, um nicht einfältig zu scheinen, oder doch, um nicht anzustossen, nur nachgesprochen; hernach in der Folge bemerkt, dass diese gehörten Ansichten und Urtheile meistentheils wenigstens etwas Wahres enthalten, und so dieselben — wenige Punkte, die in der Folge bemerklich gemacht werden sollen, abgerechnet — auf- und angenommen, so dass sie, durch öftere Wiederholung in Gesprächen, ihm jetzt die einzigen geblieben — seine Ueberzeugung geworden sind. Interessant bleibt noch immer gar manches, was von D.s Aeusserungen hieher gehört: doch bleibt es hey weitem weniger um sein selbst, als um desswillen interessant, weil sich Er, der durch Natur, Leben und Verhältnisse von Andern so sehr verschiedene Mann, mit diesen Andern darin übereinstimmend.

Was jenen zweyten Wunsch betrifft, so braucht es gar nicht erst angeführt zu werden, dass D., indem sich der vaterhaengewandige Vater Wieland seiner Manuscripte annahm, weit mehr fand, als Rec. ihm versprechen konnte, ja auch weit mehr, als zu jenem Geschäft eigentlich nöthig war. Gleichwol hat der würdige Veteran das erwünschte — Ausmärzen und Annulliren, wie es scheint, nirgends einsehen wollen, wodurch, ausser vielem sehr Unbeträchtlichen, auch in dem ganzen Buche eine Weitläufigkeit und Redseligkeit geblieben ist, welche, so weit Rec. siehet, auf dieses nur nachtheilig, auf Niemand aber, als auf den unbefangenen, zutraulichen Verfasser, wohlthätig wirken kann. Rec. nimmt gern an, dass ein Mann, wie Wieland, zu solchem Verfahren seine Gründe gehabt habe: es gestehet aber auch, dass er diese nicht auffinden könne, und wünscht in der Folge darüber belehrt zu werden.

Der dritte jener oben geäusserten Wünsche endlich hat bisher noch nicht wohl erfüllet werden können, da das Buch, theilt es sich ab wie D.s Leben, nur etwa zur Hälfte erschienen ist. Möchte aber doch die hier nochmals wiederholte Aeusserung des Wunsches selbst zu seiner Erfüllung den rechten Mann erwecken und bewegen! Und wer wäre wol als dieser rechte Mann zuvörderst aufzurufen, als eben der verehrte Herausgeber? — —

Eine Darlegung des Haupt-Inhalts dieses Buchs, welche Rec. aber absichtlich so verfasst, dass sie nicht eine Art Nachdruck desselben werde und vom Lesen des Autors selbst abziehe — wird die Erwartungen des Publikums näher bestimmen, da nach dem Buche selbst hoffentlich vortheilhaft seyn, und Rec. zugleich zu manchen Bemerkungen über einzelne Stellen Gelegenheit geben.

Dülon ward 1769 in Oranienburg an der Havel geboren, wo sein Vater bey der Accise angestellt war. Er verlohr sein Gesicht in der ersten Woche seines Lebens durch ungeschickte Behandlung eines Augenarztes.

Der Vater, der hernach um seinen Posten kam und nun seines Sohnes Führer blieb, spielte selbst Flöte, obgleich nicht vorzüglich, und wurde der erste Lehrer des Knaben. Empfänglichkeit und Liebe für Musik zeigten sich bey diesem schon in den ersten Lebensjahren (S. 48.) aber anhaltende Lust, diese Kunst, und besonders das Flötenspiel, zu erlernen, erwachte in ihm erst, als er acht Jahre alt war, und zwar auf besondere Veranlassung. (S. 63.)

Beyläufig bringt D., S. 41. an, dass er den Gefühlssinn weit weniger, als viele andere Blinde, desto mehr aber sein Gedächtniss, und, wie er an einem andern Orte berichtet, den Geruch ausgebildet habe. Er macht sich, was das Gedächtniss betrifft, zur Wette anheischig, jedes ihm noch ganz unbekannte Flötenkonzert in vier, ein Hoffmeistersches in drey, ein Quanzisches in einer einzigen Stunde auswendig zu lernen. Noch bewundernswürdiger scheint Rec., was er selbst bemerkt und D. nicht angeführt hat: dass dieser die einmal studierten Konzerte und andern Solos, deren Zahl sich vor einigen Jahren, erinnert sich Rec. recht, gegen dritthalbhundert belief, nicht nur selbst für immer innen hat, sondern sogar ihr Verzeichniss, so dass man ihn nur auffordern darf, z. B. das Hoffmeistersche Konzert, Oeuvr ..., in der Reihe No. ..., zu spielen, er trifft es sicher, und ohne dass man nur das Thema anzugeben brauchte.

D. wurde in den ersten drey Jahren nur an Quanzischen und Telemannischen Kompositionen geübt, und gesteht, dass er jenen seine Fertigkeit, diesen seinen Takt verdanke, bey welcher Gelegenheit er allen angehenden Virtuosen den vollkommen gegründeten Rath giebt, ihre frühere Schule durch fleissige und genaue Ausübung älterer Musik zu machen. Er hatte zu den Ursachen, die er anführt, noch gar manche, und tiefer begründete hinzusetzen können. — Im neunten Jahre fuhr zuerst der „Dämon der Komponirsucht ihm in den Kopf,“ und er machte, erst eine Menuett, dann Duette, die der Vater zu Papiere brachte. Er sagt selbst, nicht nur diese, sondern auch alle seine Kompositionen aus Jugendjahren verdienen diesen Namen nur, in wiefern Komponiren Zusammensetzen heisse, nämlich, Gedanken Anderer. Es gehört aber zur Vollendung der Charakteristik D.s, dass — was er selbst nicht bemerkt — auch seine neuern Kompositionen, zwar allerdings gefällig, fliessend, gewandt, dem Instrumente vollkommen angemessen sind: aber wenig von dem aufweisen, was man von einem blinden Musiker am meisten zu erwarten geneigt ist — wenig Eigenthümliches, und am allerwenigsten eigenthümlich sich äussernde Phantasie. Dass aber dieser Mangel nicht etwa nur in Unfähigkeit, sich auszusprechen, oder in anderm Zufälligen, sondern in D.s innerm Wesen begründet sey, zeigen theils seine extemporirten Phantasieen auf der Flöte, theils seine Urtheile über einige genialische, an Phantasie reiche, ganz von gewöhnlichen Wegen abweichende Komponisten, (z. B. über Clementi, dessen Werken er keinen Geschmack abgewinnen kann,) und über viele andere, (z. E. Hoffmeister,) die auf gewöhnlichen Bahnen sich nur geschickt, fertig, gewandt fortbewegen, und denen er den grössten Beyfall giebt.

Im zehnten Jahre trat D. zuerst in Stendal öffentlich auf, und empfand da zum ersten- und letztenmale Furcht, stecken zu bleiben. Bald darauf erhielt er den ersten Unterricht im Generalbass und Klavierspiel, ohne es jedoch jemals im letzten zu einiger beträchtlichen Fertigkeit zu bringen. (Reinheit des Satzes giebt dem Komponisten erst einen bleibenden Werth, wie Reinheit der Gesinnung dem Menschen; sagt D. S. 57.) Da er bald darauf seine Reisen beginnet, so giebt er eine Einleitung in die Geschichte derselben verschiedene Regeln, bey deren Beobachtung

die Kunst den geschickten Reisenden ganz gewiss allemal näher, und die auf Folgendes hinauslaufen: Sey ein guter Wirth; sey ein guter Mensch; sorge für einen rechtschaffenen Begleiter, wenn du des Gesichts beraubt bist, sonst aber reise allein, nur in Gesellschaft der Vernunft; sey nicht unbescheiden in deinen Erwartungen, und lass guten Muth und Zutrauen nicht sinken, wenn sie zuweilen nicht erfüllt werden.

Von der nun folgenden Geschichte der Reisen D.s wollen wir keinen Abriss geben; es wäre weit besser, wenn das Buch selbst von ihnen nur solch einen Abriss enthielte, ausser, wo der Reisende wirklich bedeutende Bekanntschaften machte, und etwas Bedeutendes darüber zu sagen wusste, oder auch wo ihm irgend etwas wirklich Interessantes begegnete. Die Punkte nur, welche etwas dieser Art enthalten, wollen wir kurz ausheben.

Zuvörderst gehört hieher D.s erster Aufenthalt in Berlin. D. macht hier Bekanntschaft mit **Kirnberger**, den er den personificirten Kontrapunkt und den Newton der Tonkunst nennt; Letzteren, was die Wissenschaft, aber nicht den Charakter, anlangt, nicht ganz unpassend — selbst nicht in der Bemerkung des Götheschen Distichons.

Weiss hat Newton gemacht aus allen Farben! Gar manches
Hat er euch weis gemacht, das ihr ein Säculum glaubt.

Uebrigens aber wird über diesen berühmten Mann nur das Bekannteste, versetzt mit einigen seiner Einfälle, beygebracht. Aber auch das schreckliche Ereigniss, das D. zu Berlin betraf, und das von S. 110 an erzählt wird, weckt das Erbarmen und ist der Theilnahme aller Leser werth. Ein Auszug ist davon nicht wohl möglich — Das Wenige, was vom Kronprinzen (nachherigen König Friedr. Wilhelm II.) erzählt wird, ist ein neuer Beleg für dessen wahrhaft humanen, menschenfreundlichen Sinn, und die daran geknüpfte Betrachtung über Fürstengüte, wenn sie auch nicht eben tief geschöpft ist, wird doch von Manchem gern gelesen werden.

Die Bekanntschaft D.s mit K. Ph. E. **Bach** in Hamburg ist mit lebhafter Dankbarkeit erwähnt, und über diesen grossen Künstler und würdigen Mann — doch noch mehr aber sein Privatleben als über das Charakteristische seiner Kunst — manches berichtet, was im grössern Publikum wol auch nicht bekannt ist. Ein Gleiches lässt sich von D.s Bericht über seine Bekanntschaft mit Karl **Benda** in Potsdam rühmen. B. machte ihn zuerst auf den rechten Vortrag des Adagio aufmerksam, als worin dieser treffliche Mann bekanntlich ein so grosser Meister war. (D. glaubt, K. Benda habe von seinen Kompositionen nichts herausgegeben: er irret aber; und vornämlich gehören dieses Meisters grosse Etuden für die Violin — wie die jetzige Kunstsprache sie nennen würde — unter das Originellste, Seelenvollste und Lehrreichste, was in dieser Gattung und für dieses Instrument existirt.)

Als D. nach mehreren Jahren zum erstenmale wieder in seine Geburtsstadt reiset, erkennet er sie durch den Geruch, und macht an die erste Entdeckung von der Schärfe, Deutlichkeit und Zuverlässigkeit dieses Sinnes, bis zu welcher sich derselbe von selbst, wenigstens ohne klares Bewusstseyn und vorsätzliches Zuthun D.s, ausgebildet hatte. Es ist interessant, was D. von S. 225 an, hierüber sagt; und dem, der die Alten kennet, fällt wol dabey ein, dass unter diesen mehrere ähnliche Beyspiele von Blinden vorkommen, indess sie in neuern Zeiten, wo man den Gefühlssinn der Blinden weit mehr ausbildete, (um sie für die Welt zu — gebrauchen) weit seltner sind. Erkannte und unterschied doch schon Erzvater Isaak den Seinigen durch Geruch! —

Ueber Greifswalde, (506.) Stralsund, (507.) Hannover, (569) über wiederholtes Konzertgeben, (550) und Konzertgeben in Verbindung mit andern Virtuosen, (562.) über das Besuchen der Bäder, der Messen und anderer Orte, wo sich eine grosse Menschenmasse zusammendrängt, (598) wird manche Notiz beygebracht, die reisenden Musikern nützlich seyn kann. In Bremen lernt D. Piquet spielen, (552) und in Braunschweig (574) hört er zum erstenmal eine Harmonika von Rölig (nicht Rölling). Dies Instrument entzückt ihn erst, wie kein anderes, aber die Wirkung desselben mindert sich sehr, je länger und je öfter er es hört — eine Erfahrung, die Rec. auch an sich und Andern gemacht hat, und die ihm, mitwirkende Nebendinge unerwähnt, hauptsächlich dadurch erklärlich wird, dass bey der Harmonika eigentlich doch nur der Ton selbst das Schönste ist: zu was der Ton aber auf diesem Instrumente verwendet werden kann, eine zu enge Sphäre beschreiben muss, wenn man ihn nämlich nicht zweckwidrig verwenden will, wo er aber wieder sein Eigenthümliches und Bezauberndes verliert. Jeder Sinnengenuss muss, seiner und des Menschen Natur gemäss, bald verlieren, wenn er nur eine mässige Erhöhung und Erweiterung durch Geist zulässt.

Die Schilderung von allerley kleinen Kreuz- und Querzügen in Deutschland macht den Beschluss des ersten Bandes; sie enthält schwerlich etwas, das irgend Jemand, ausser reisenden Musikern, interessant seyn könnte — ja auch diesen nur zum Theil, da sich seitdem vieles geändert hat. Wollte D. dies alles, hier, und in der Folge, wo wir es ohne weitere Anmerkung übergehen werden, nicht ganz weglassen: so hätte es wenigstens auf einige Blätter zusammengedrängt werden sollen.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Berlin, d. 7ten Jan. Den 18ten Dec. gab Hr. Ambrosch, Sänger beym königl. Nationaltheater, Konzert im Saale der grossen National-Mutter-Loge zu den drey Weltkugeln. Fast nur Dilettanten zeichneten sich hier aus, und gewährten einen nicht uninteressanten Genuss. Dem. Crüger sang eine Scene von Weigl; Dem. Creutz und Hr. Ambrosch gaben das schöne Duett aus Cimarosa's Oper: il matrimonio per raggiro; die Dem. Creutz und Unzelmann und die Hrn. Ambrosch und Flemming (ein geschätzter Augenarzt) das Quartett aus Winters Calypso. Mad. Bethmann verschönerte das Konzert durch den Gesang des Monologs aus Maria Stuart, mit Begleitung des Orchesters, von Zumsteg. Von Hrn. Westrow hörten wir ein Beethovensches Fortepianokonzert trefflich spielen, und bemerkten die schönen Fortschritte, die er jüngst in Paris machte. Die Hr. Schunke und Bimmer endlich bliesen ein Konzert für zwey Hörner von Nisle.

In demselben Lokal war am 22sten Dec. eine lyrische Feyer, die, ausserdem, dass sie einen wohlthätigen Zweck hatte, eine Vorbereitung zu baldigen höhern Festen seyn, und die frohe Gegenwart an eine noch frohere Zukunft reihen sollte. Zu dem Ende war der Saal festlich dekorirt. Auf der Brüstung des Orchesters stand des Königs Büste von Schadow, mit einem Myrtenkranze geschmückt, und mit der Inschrift: Heil dem König und Vaterland! Die Feyer eröffnete J. P. A. Schulz Hymnus an Gott: Vor dir, o Ewiger etc., ohne Instrumentalbegleitung. Dann folgte des Hrn. Kapellm. a Weber Chor aus der Jungfrau von Orleans: Domine, salvum fac regem. An diesen schloss sich des Hrn. Prof. Hartung Prolog, voll patriotischer Gedanken. Denn kam der gefällige Nationalmarsch bey der Wiederkehr vaterländi-

schen Truppen, mit dem Hymnus der Freude auf die Rückkehr des Königs, von A. Hartung, in Musik gesetzt von dem Ihnen ältern gerühmten Hrn. Assessor J. P. Schmidt, für lauter Männerstimmen bearbeitet, unter denen sich die, der Hrn Ambrosch, Fischer und Gern in den Solopartieen auszeichneten. Jetzt schloss sich der schöne Gesang an die Hoffnung aus Urania von Tiedge und Himmel an. Dann deklamirte der Schauspieler, Hr. Beschort, die Macht des Gesanges von Schiller. Der schöne Gesang der Pilger beym Einzug zu Jerusalem aus dem Naumannischen Oratorium: gli Pellegrini, mit Begleitung von Harfen etc. erfreute eben so, wie die Weihnachtskantate mit Doppelchören von Ramler und Fasch an die alte schöne Zeit erinnerte. Dem. Koch sang die Recitative mit richtiger Deklamation. Auch Dem. Creutz und die Hrn. Ambrosch und Gern sangen brav.

Von den Ihnen im letzten Briefe angekündigten grössern Konzerten des Kammermusikus Hrn. Schneider sind bis jetzt zwey gehalten worden. Das erste, am 27sten Dec., gab eine Sinfonie von Haydn, eine Arie von Righini, gesungen von Dem. Koch, ein Konzert für 3 Waldhörner aus E von Schneider, geblasen von den Hrn Schneider, Böttger und Marquardt, und Haydns Messe aus B dur. Das 2te, vorgestern, gab eine Sinfonie von Haydn, ein Quartett für Fortepiano, Violin, Viola und Violoncello von Sterkel, gespielt von Dem. Riese (auf einem Eckardtschen Flügelfortepiano,) Hr. Clemens, Semler und Weiss, die Scene aus Righini's Eneas, wo der Geist der Dido den Lavinie weinend erscheint, gesungen von Dem. Rellstab (der hoffnungsvollen Tochter des hiesigen Musikalien- und Buchhändlers,) und im 2ten Theile eine Ouvertüre von G. A. Schneider, das Duett aus Righini's Zauberwald, gesungen von Mad. Ravache und Hrn. Ambrosch, und ein Violinkonzert von Rode, gespielt von Hrn. Spies.

Unter den Entreacts im Nationaltheater zeichneten sich aus die Darstellungen der Hr. Gebrüder Schunke am 6ten Jan., die zwischen den Akten der Schachmaschine ein Doppelkonzert von Nisle, und einige Duetten und Variationen von ihrer eignen Komposition auf dem Waldhorn sehr brav gaben.

---

Mariane Kirchgessner, die berühmte Virtuosin auf der Harmonika, ist am 8ten Decemb. in Schafhausen, im 39sten Lebensjahre gestorben. Ueber ihre Kunst ist öfters, und auch von uns ausführlich, in diesen Blättern gesprochen worden; in den letzten Jahren schien sie das einfachere, ihrem Instrumente angemessnere Spiel wieder lieber zu gewinnen, und von schnellen Sätzen nur so viel zu geben, als nöthig war, um ihrem Spiele mehr Mannichfaltigkeit zu verschaffen, und um zu zeigen, es sey auch dies möglich. Bekanntlich litt sie seit früher Kindheit an einem sehr schwachen Gesicht, und seit verschiedenen Jahren war sie fast ganz blind. Ihr Charakter war sanfte Resignation und stille Fassung bey diesem ihrem Geschick, welche nur in einzelnen Momenten und auf besondere Veranlassungen, bey ihrer kränklichen Reizbarkeit gestört wurde. In den letzten sieben bis acht Jahren bewohnte sie im Frühling und Sommer ihr kleines, angenehmes Landgut in Gohlis bey Leipzig, und reisete nur im Herbst und Winter. Im Oktober 1806 hatte sie das Unglück, auf diesem Gute von einigen Truppe französischer Soldaten, die vom Siege bey Jena kamen, hart behandelt zu werden, wovon ihre ohnehin wankende Konstitution sich nicht wieder ganz erholen konnte. Uebrigens war sie von allen Künstlerlaunen frey, und gegen jeden, den sie durch ihre Talente erfreuen konnte, sehr gefällig. Mehr über sie und ihre Schicksale ist uns nicht bekannt: wir wünschen und hoffen aber, dass der, auch als Kunstverständiger, vortheilhaft bekannte Hr. Rath Bossler, der mit einer beträchtlichen Reihe von

Jahren ihr Freund und treuer Führer war, etc. und der Leser weiter darüber unterrichtet werde.

## Kurze Anzeigen.

*Fantaisie et Variations pour le Pianoforte av. accomp. de l'Orchestre, ded. à Mad. la Comt. Adèle de Banf par P. J. Riotte. Oeuvr. 4. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel.* (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Fantasie ist diese Komposition wol nur uneigentlich, wenigstens mehr nach dem äussern Zuschnitt, als nach dem innern Sinne, genannt. Ein ausführliches, aber ganz angemessenes Adagio, in der Weise der jetzt gebräuchlichen Introductionen, nur etwas länger gehalten, macht den Anfang; der Komponist macht in derselben eine ausgeführte Cadenza, wo Tempo und Behandlung verändert werden: und daran schliessen sich die Variationen, die dann wieder gegen den Schluss ihre ausgeführte Cadenza, oder sogenannte Coda, haben. Das Ganze ist mit Lebhaftigkeit geschrieben, ist dem Instrumente angemessen, und füllet Hände und Ohr angenehm, bey jedem gemischten Publikum, und bey allen Spielern, die auf ernstere Kunst und tiefern Charakter keine Ansprüche machen, darf es sich Beyfall versprechen. Die Orchesterstimmen sind sämmtlich leicht auszuführen, und auch das Pianoforte fee eingemassen geübte, bereitet fertige Spieler nicht schwer. Das Pianoforte ist so durchaus obligat, dass seine Stimme auch allein gebraucht werden kann; besonders da die wenigen kurzen Stellen, wo das Orchester obligat ist, mit kleinen Noten im Auszuge beygefügt sind.

---

*Six Polonaises pour le Pianoforte ded. à Sa Maj. Elisab. Alexiewna, Imperatrice de toutes les Russies, par Jean de Witkowsky.* à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Diese Stücke sind wirklich, nicht nur in der echten Form, sondern auch im echten Sinne der Polonaise geschrieben, übrigens aber grösstentheils ein etwas wunderliches Gemisch von zwar eigenthümlichen und charakteristischen, aber öfters auch gar zu seltsam hingestellten Ideen. Hat doch der Verf. zu der einen Polonoise sogar ein Trio, Recitativ mit Begleitung! Wenn man das Werkchen mehr als Scherz, denn als Ernst annimmt, findet man gewiss Vergnügen daran. Rasch gespielt wollen diese Polon. seyn, und, für solche Kleinigkeiten, sind sie nicht leicht.

*Neuf Variations pour le Pianoforte, comp. et ded. à Dem. Louise de Wurmb par P. J. Riotte. No. 6.* à Bronsvic, au Magazin de Spehr. (Pr. 12 Gr.)

Das angenehme Thema ist nach Paisiello in der Molinara, ohne dass dies jedoch angegeben wäre; die Variationen sind besonders darauf eingerichtet, Hände und Ohr zu füllen und mannichfaltig zu beschäftigen: die Kunst hat keinen Theil daran. Dilettanten, die an die letztern keine Forderungen machen und nicht unbeträchtliche Fertigkeit besitzen, werden sich aber an diesen Var. üben und vergnügen können.

*Sechs deutsche Lieder mit Begl. der Guitarre u. Flöte gesetzt u. seinem Freunde J. J. Stahlin gewidmet von Bernh. Reinwald.* 1ste Samml. Offenbach, b. André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Diese Lieder sind nach Art der gefälligen und leichtesten Canzonetten, sehr singbar und meistens recht angenehm geschrieben. Neuheit, und eigenthümlichen Charakter des Komponisten entdeckt Ref. eben nirgends, wol aber einen Sänger von guter Anlage und von Geschmack. Die Flötenstimme ist zwar obligat, aber ebenfalls sehr leicht. Der Satz ist nicht durchgängig rein, der Stendruck deutlich und gut.

## Wonne der Wehmuth, von Göthe.

Canon für zwei Singstimmen.

Langsam. v. G. Wiedebein in Braunschweig

Trock – net nicht, trock – net nicht, Thränen der e – wi-gen Lie – be! Ach! nur dem halbgetrockneten Au-ge wie ö-de, wie ö-de, wie todt die Welt ihm er – scheint! Trock – net nicht, trock – net nicht, Thrä-nen un-glücklicher Lie – be!

sempre legato.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Januar. №. 17. 1809.

### Recension.

*Dülons, des blinden Flötenspielers, Leben und Meynungen, etc. herausg. von C. M. Wieland.*

(Beschluss.)

Der zweyte Band erzählt nun, neben vielerley gleichgültigen Details, grössere Reisen D.s, und seine Erfahrungen und Bemerkungen auf Veranlassung derselben. Ueber Hiller, damals in Leipzig, (S. 17.) über Türk in Halle, (21) über Leipzig selbst, dessen schon damals ausgezeichneter Bildung für Musik und ernsterer Liebe zu derselben, alle Gerechtigkeit wiederfährt, (30) über Trommlitz, (45.) Forkel, (70.) Pfeffel, den blinden Seher, wie ihn D. mit Schubart nennet, (103.) lieset man Mancherley, das zwar nicht eben tief geschöpft, auch selten und wenig von dem verschieden ist, was das allgemeine Urtheil aussagt, aber doch für manche Leser angenehm und wol auch unterrichtend seyn kann. Da Verschiedenes gegen Forkel ziemlich ausführlich wiederholt ist: so hätte billig auch für ihn das Verdienstliche seiner Geschichte der Musik weiter auseinandergesetzt, oder, vermochte D. das nicht, wenigstens stärker hervorgehoben; auch nicht übergangen werden sollen, dass F. die Kompositionen von Seb. Bach, selbst die schwierigsten, mit einer Vollkommenheit vorträgt, wie das jetzt gewiss nur noch sehr wenige Klavierspieler vermögen.

Von S. 117. beginnet die Schilderung von D.s Schweizerreise, die ihn noch jetzt, in der Erinnerung, entzückt, ohngeachtet er als Musiker (wie fast alle seine Kollegen) auf derselben wenig Glück gemacht und noch weniger Vortheil gehabt; ohngeachtet er auch die Schweiz, das Land, nur — gerochen hat. Was er darüber erzählt, malt und plaudert, ist wirklich interessant, lässt aber keinen Auszug zu. Wir lassen überhaupt jetzt unsern Reisenden eine beträchtliche Strecke, auf seinem Wege und in seinem Buche, allein machen, um nicht unvermerkt von seiner Umständlichkeit selbst mit angesteckt zu werden, und gesellen uns erst wieder in Holland (228) zu ihm, über welches er, in Absicht auf die Eigenthümlichkeiten des Landes selbst, der Einwohner, ihrer Lebensweise etc. manche artige Bemerkungen macht, die, wenn sie auch Niemandem, der Holland aus eigener Ansicht oder aus guten Reisebeschreibungen kennet, neu seyn sollten, doch schon durch sich selbst, weit mehr aber noch dadurch unterhalten, dass man sich den blinden D. als beobachtenden Reisenden und treuherzigen Referenten hinzudenkt.

Dieser Abschnitt des Buchs lesse eher einen Auszug, als jener, aber er würde aber hier wirklich eine Art Nachdruck werden, und darum mag es sein Bewenden mit der Nachweisung auf den Autor selbst und mit dem einzigen Worte haben, dass es diesem in Holland, und er sich selbst in der holländischen Lebensweise, weit über seine Erwartung, wohlgefallen hat — eine Erfahrung, welche auch, so viel Rec. weiss fast alle Künstler, besonders Musiker, aber wenige Gelehrte,

und Weltleute gar nicht, an sich selbst gemacht haben. Im Einzelnen mag aus dieser Abtheilung des Buchs nur noch die Betrachtung über Künstlerlaunen (S. 281) allen damit Behafteten bestens empfohlen, und die kleine Anekdote erwähnt seyn, dass D. in Rotterdam mit einem ebenfalls blinden Musiker, dem Organisten an einer Hauptkirche daselbst, zusammentraf, der ihm, in der Freude über seine Bekanntschaft, als sie sich trenneten, zurief: Nun, ehe Sie abreisen, hoff' ich, sehen wir uns schon wieder!

Jetzt schifft sich D. nach England ein, um daselbst, und ganz besonders in London, ein Glück zu suchen, das er dort so wenig fand, wie fast alle Tonkünstler, wenn sie nicht durch besondere, äusserst vortheilhafte Umstände — besonders durch vornehme Konnexionen — begünstigt worden, oder lange genug dort lebten, um sich diese (wenn's gelingen wollte) selbst allmählich zu verschaffen. Auch D.s Erfahrungen bestätigen, was viele Andere behauptet und erwiesen haben: es fehle den Britten (im Ganzen, verstehet sich!) nicht nur, wie bekannt, an aller Produktivität in der Tonkunst und an der Fähigkeit, es in der Praxis derselben zu einer beträchtlichen Höhe zu bringen, sondern auch an wahrer Empfänglichkeit für die Produkte der Musik, wenn diese nämlich sie nicht durch gewisse Nebenbestimmungen und besondere Beziehungen zu fassen wissen — wie z. B. Händels Werke, (wie Shakespeare's,) gewissermassen als Angelegenheiten der Nation, andere, durch Benutzung der Volkslieder etc. In der Hauptstadt lernet, übt, hört und bezahlt man freylich Musik, und alles dies in ziemlich reichem Maasse: aber wie sehr wenige Künstler, jene aus Rücksichten hervorgehobenen abgerechnet, können sich rühmen, dort wirklich tiefen und bleibenden Eindruck gemacht, Achtung und Auszeichnung, um ihres Geistes und ihrer Werke willen, gefunden zu haben! Und dass es ausser der Hauptstadt um die Liebe zur Tonkunst, um die Bildung für dieselbe, und um die Bekanntschaft mit ihren vorzüglichern Werken und Fortschritten seit etwa einem halben Jahrhundert, fast überall gar kläglich stehe, ist bekannt genug, und wird auch durch Verschiedenes, was D. berichtet, von neuem ins Licht gestellt. Dass grosse Künstler, wie Clementi sonst, Salomon, Cramer, Vater und Sohn, noch jetzt — (welchen letztern D. nicht erwähnt, ob er gleich schon damals ein bedeutender Virtuos gewesen seyn muss,) dass solche einzelne Männer, indem sie sich als Lehrer ihrer Kunst in den ersten Häusern der Hauptstadt geltend und beliebt zu machen gewusst, Aufmerksamkeit, Achtung und Wohlstand errungen haben, widerlegt dies, auf das Allgemeine bezogene Urtheil so wenig, als z. B. eine einzelne Billington das Urtheil über den Mangel an wahrhaft künstlerischer Vollkommenheit in der Ausübung der Musik — wenn man auch noch nicht geltend machen will, dass die Billington eine Deutsche von Geburt ist, ihre höhere Schule in Italien gemacht hat, und doch nur als eine, für Rouladen und Passagen zum Erstaunen vervollkommnete Kehle (fast als eine belebte, veredelte Flötenuhr,) bewundert werden kann.

D. lässt sich nun zwar nicht in dergleichen Untersuchungen ein, bringt aber doch (von S. 325. an) Mancherley bey, was dazu veranlassen, und auch sonst, vornämlich den Musiker, interessiren kann. Dahin gehört besonders, was gesagt wird über Salomon, Cramer den Vater, Fischer, Abel; über D.s eigenes Konzert, und über die Art, wie es ein fremder Virtuos anzufangen habe, um in London nicht so gar wenig Glück zu machen, als D. selbst; über Geselligkeit und Theilnahme der Engländer — oder vielmehr über den Mangel daran unter ihnen, über die grossen Vorzüge des Landes in Absicht auf Bequemlichkeit und Ansehnlichkeit der

Lebens, über den seltsamen, in seiner Art durchaus einzigen und auch von Andern schon geschilderten Eindruck, den es macht, nach einigen Stunden der Ueberfahrt über den Kanal, auf einmal alles, alles anders zu finden, u. dgl. m. Die angehängte Betrachtung über Essen und Trinken (550) ist recht hübsch charakteristisch, gerade, derb, und verständig obendrein: sie hätte daher der Entschuldigung gar nicht bedurft, welche D. ihr beypakt. Mit einer gewissen besondern Theilnahme wird der Aufmerksame wol auch die Herzensergiessung über Heinse's Ardinghello, (567) die dem ehrlichen D. etwas warm gemacht hat, lesen; und mit seinen Betrachtungen über das heil. Abendmal und religiöse Ceremonieen überhaupt, (599) bey Gelegenheit der (etwas späten) Konfirmation des guten Blinden, möchte wol, wenn man auch damit nicht durchgängig übereinstimmt, ein Gleiches stattfinden. (Befremdlich, und, ohne dass D. es weiss und will, charakteristisch ist die an diesem, wie an mehreren andern Orten, geäusserte lebhafte, tiefe Verehrung gegen — Knigge!) Mit einer nochmaligen Schilderung kleiner Reisen in Deutschland, und einer, von reisenden Musikern zu beherzigenden Betrachtung über Empfehlungsschreiben, schliesst D. diesen zweyten Theil seiner Lebensgeschichte.

Von Hrn. Hofr. Wieland findet der Leser manche willkommene Anmerkung unter dem Texte. In diesen Anmerkungen werden theils kleine historische Irrthümer berichtigt, theils wird von Materien, die D., wie er [illegible], gar zu einseitig aufgefasst hat, die andere, übersehene Seite bemerklich gemacht, theils wird manches Urtheil bestätigt u. dgl. Der Ton des Verf. ist, im Ganzen, der, der gewöhnlichen gesellschaftlichen Unterhaltung, und da dieser mit dem Inhalte der Schrift, so wie mit D.s Ansicht der Dinge in der Welt, meistentheils zusammenfällt: so lässt sich dagegen nichts einwenden, wenn auch die oben getadelte Weitläufigkeit in Ansehung der Materien, nicht zugleich auf diese Behandlung derselben gar zu sehr erstreckte. Wenn D., schreibend, auch in der Folge sich, wie ihm das wol nicht anders möglich ist, das Publikum nicht anders denkt, als einen guten Bekannten, der geduldig ihm gegenüber sitzt, und dem er vorerzählt und vorraisonnirt: so stelle er sich doch ja nur diesen guten Bekannten bedeutender, unterrichteter, ernster, weniger müssig und auch etwas vornehmer vor!

## Nachrichten.

Wien. (Uebersicht des Nov. u. Decbrs.) Viel und Mancherley habe ich Ihnen diesmal zu erzählen. Um es wenigstens in eine gewisse Ordnung zu bringen, werde ich mit dem Theater an der Wien den Anfang machen.

Der Briefbothe, eine neue Operette in einem Akt, nach dem Franz. d. Mescher, mit Musik von Seyfried, fiel durch. Dichter und Komponist mögen die Schuld mit einander in Frieden theilen.

Caesar in Pharmacusa, eine grosse Oper mit Musik von Salieri, welche schon vor einigen Jahren in italien. Sprache hier, und in deutscher auf mehrern andern Bühnen, mit Beyfall gegeben worden ist, erschien jetzt aufs Neue, aber in einer jämmerlichen deutschen Uebersetzung. Das meisterhafte Finale des zweyten Aktes und überhaupt die darin befindlichen Ensembles fanden indessen auch jetzt wieder den verdienten Beyfall, wozu jedoch Dem. Fischer, (Dem. Marconi und Hr. Radichi gewiss nicht wenig beytrugen.

Fanchon, dieses allgemein beliebte Vaudeville-Stück, sahen wir denn endlich doch

hier: aber — Himmel, wie! — Zwar zeigte uns der Anschlag-Zettel schon einigermassen, was wir zu erwarten hatten, indem es heisst: nach Hrn. v. Kotzebue's Uebersetzung aus dem Französischen, für die Bühne bearbeitet; aber dass auch die Komposition nach Himmels Musik für diese Bühne bearbeitet worden: davon las man doch keine Sylbe. Ich wäre wol begierig zu wissen, ob Himmel seine Komposition würde wieder erkannt haben, wenn er nicht vorher auf dem Zettel gelesen hätte, dass die Musik von ihm sey? — Möge er doch nie so gestraft werden, diese hier in Wien, und so verarbeitet, hören zu müssen! — In wenig Worten kann ich Ihnen ungefähr eine Idee von dieser Aufführung der Musik geben: nämlich etwa zwey Drittheile der Gesangstücke blieben ganz weg, und die Hälfte des letzten Drittheils wird schlecht exekutirt. — Nach diesem aber können Sie denken, was man jetzt hier für Urtheile über Himmels Musik fällt! Wer sie indessen an andern Orten gehört hat, der ärgert sich nur darüber, dass man auf den Zettel setzen konnte: mit Musik von Himmel. Denn nicht genug, dass grade die schönsten Stücke — als z. B. das Duett: In heitrer Abendsonne Strahlen; ferner die Arien: Der Mann, der mich gefallen lehrte; Doch in dem Mädchens Schoose; So ausgesprochen, dass von Dir — worauf das ausdrucksvolle Nachspiel der Instrumente folgt, welches hier blos als Quartett behandelt ist, und, ohngeachtet einer starken Reminiscenz, ein wahrhaft schönes Stück genannt werden muss — u. a. m. ganz weggeblieben sind: sondern man hat sich hie und da, nach Gutbefinden, sowol einzelne Takte, als auch Recitative, Duetten und Sextetten eingeflickt. Diese sind nun allerdings in einem ganz andern Genre geschrieben; aber was thut das? Ist es nicht hinreichend, wenn man dann und wann ein Paar Takte aus einem dafür weggelassenen Stücke, gleichsam schalkhaft, durchblicken lässt? Zwey der weggelassenen Sätze: Doch in des Mädchens Schoose; und: Hört, es geht von Amor wegen — sind zu der besondern Ehre gekommen, nach hinzugethanem Kopf und Schweif als Entreacte erscheinen zu dürfen — Das Ganze ist also überhaupt eine grosse denkwürdige Flickerey. Sie mag viel Arbeit gekostet haben: schon Recht, dass sie desto schlechter lohnte! — Mad. Petrillo-Eigensatz, (Fanchon) Hr. Dirzka, (hier Poet,) Hr. Witte, (Vincent) und Hr. Caché (André) haben sehr gefallen — was jedoch nur von Seiten des Spiels zu verstehen ist; denn ihren Gesang mögen Andere preisen! Es sind freylich nur Lieder, was hier zu singen dargeboten wird: aber diese Lieder mit der Anmuth und Delikatesse vorzutragen, welche sie durchaus verlangen, wenn sie auf dem Theater nicht ohne Wirkung bleiben sollen — diess für eine gar zu leichte Aufgabe anzusehen, würde von viel Unwissenheit, Dünkel und Verkehrtheit zeugen. Die Aufgabe ist indessen auch in der That, weder von Seiten der Sänger und Sängerinnen, noch des Orchesters, glücklich gelöset worden. —

Numa Pompilius, eine grosse heroische Oper, mit Musik von Hrn. Buchwieser, Kapellmeister des Theaters an der Wien, wurde zum Benefiz für Dem. Buchwieser zum Erstenmale gegeben; wird sich aber schwerlich halten. In der Musik herrscht eine veraltete, meistens in Rouladen sich ergiessende italienische Manier, und überhaupt findet man in dieser Oper, einige wenige Stücke ausgenommen, weder Kraft, noch wahres Leben. Wer weiss, ob man nicht in dieser Hinsicht zu viel auf die Wirkung der Regiments-Trommeln und des Peloton-Feuers rechnete, womit die Römer und Samniten auf einander losgehen!

In Pär's Camilla tritt jetzt Hr. Kainz als Herzog auf. Er scheint sich wirklich recht viel Mühe zu geben, um den Verlust des Hrn. Fischer in dieser Rolle nicht sehr bemerkbar zu machen; leider aber mangelt

es ihm an warmer Empfindung, an hinlänglich feinem Gefühl, und überdies noch an richtiger Intonation, welches letztere um so mehr bedauert werden muss, da seine Bassstimme sonor und von grossem Umfange ist.

Raul der Blaubart, wird seit Mad. Petrillo wieder bey uns engagirt ist, wieder öfter gegeben, und gefällt wegen seiner angenehmen Musik, und hauptsächlich durch Mad. P. ergreifendes Spiel, immer von neuem.

Endlich kann ich nicht unterlassen, mit gebührendem Lobe, wiewol allerdings zu spät, der Musik zu gedenken, welche Hr. Blumenthal der Aeltere, Mitglied des dasigen Orchesters, für die Zwischen-Akte des König Lear komponirt hat. Sie zeugt von vieler Einsicht, von Gründlichkeit und tiefem Gefühl. So wol in der Ouverture, als auch in den Zwischen-Akten selbst bereitet der Komponist auf die treffendste Weise den Zuhörer immer für die folgende Darstellung der Situation vor. Ich habe diese Musik nur einmal hören können, ich kann also auch nur von dem Total-Eindruck reden; aber sie hat mich tief ergriffen, und am tiefsten der Theil derselben, worin die Vorbereitung zu Lear's Wahnsinn liegt. Die ganze Aufführung dieser Musik wurde dadurch um so interessanter, dass sie ein sehr glückliches Auffassen und Fortsetzen des erschütternden Gemäldes war, welches uns der grosse Künstler, Iffland, in der Person des Lear gab.

In den Hof-Theatern sahen wir eine kleine Operette mit Musik von Bierey, welche aber, trotz der ganz vortrefflichen Dekoration vom Sonnen-Aufgange, nicht gefallen wollte. Die Musik ist, wie sich das schon erwarten liess, nicht übel, und zumal ein Quintett der feindlichen Soldaten, und die Ouverture, in welcher der Ueberfall der feindlichen Truppen vorgestellt wird, von guter Wirkung.

Iphigenie in Aulis war allen Freunden und Verehrern Glucks eine sehr erfreuliche Erscheinung *). Dem. Milder, (Clytemnestra) und Hr. Vogel, (Agamemnon) beyde wie fur Glucksche Opern geschaffen, erfreuten uns sehr durch die schöne Vereinigung ihres treffenden Spieles mit würdigem Gesange. Hr. Radichi hingegen, ein so schätzbarer Sänger er auch sonst ist, war hier, als Achill, nichts weniger, als an seinem Platze. Schon die extreme Höhe, in der er sich immerwährend aufhalten muss, (ursprünglich scheint diese Parthie, wie mehrere ähnliche der grössern französischen Opern, für den Contrealt geschrieben,) benahm seiner Stimme alle Anmuth, Sicherheit und Stärke; dazu kommt, dass Hr. Radichi als Schauspieler noch wenig leistet. Er konnte mithin unmöglich in dieser Rolle Glück machen. Bey Dem. Laucher d. ält. (Iphigenie) ist zu bedauern, dass sie ihre sonst so angenehme Stimme immer mehr zu verlieren scheint. Seit sie von ihrer Reise zurückgekehrt ist, fällt das besonders auf.

Mozart's Entführung wird zwar jetzt öfter gegeben, aber gewöhnlich bey leerem Hause, da sie das Publikum nicht mehr unterhält. Die Rolle des Belmonte ist zwar jetzt durch Hrn. Anders, der sich viel Mühe giebt, und eine angenehme, weiche Tenorstimme besitzt, um vieles besser als das Erstemal, vor einigen Monaten, besetzt; dagegen fehlt uns aber leider in der Rolle des Pedrillo Hr. Ehlers — der jetzt von unserm Theater abgegangen ist — und den Hr. Neumann nicht zu ersetzen vermag. Ueberhaupt wird Ehlers noch öfter vermisst werden, denn unter dem ganzen Opern-Personale von beyden Theatern wüsste ich vor der Hand auch nicht einen Einzigen, mit dem sein eigentliches Fach gut besetzt werden könnte.

*) Man vergleiche hierüber den Bericht eines andern Korrespondenten in No. 15. dies. Zeit.

Unter den musikalischen Akademieen, die auf den Theatern während der Charwoche gegeben wurden, ist unstreitig die, welche Beethoven den 22sten Dec. im Theater an der Wien gab, die merkwürdigste. Sie enthielt nur Stücke von seiner Komposition, und zwar ganz neue, die noch nicht öffentlich gehört und grösstentheils auch noch nicht herausgegeben sind. Die Ordnung, in welcher sie auf einander folgten, war folgende. (Ich gebe sie absichtlich mit den eigenen Worten des Zettels an.)

Erste Abtheilung.

I. Pastoral-Symphonie, (No. 5) mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerey.

1stes Stück. Angenehme Empfindungen, welche bey der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen
2tes Stück. Scene am Bach.
3tes Stück. Lustiges Beysammenseyn der Landleute; fällt ein
4tes Stück. Donner und Sturm; in welches einfällt
5tes Stück. Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

II. Arie, gesungen von Dem. Killitzky.

III. Hymne mit latein. Texte, im Kirchenstyle geschrieben, mit Chor und Solos.

IV. Klavier-Konzert von ihm selbst geschrieben *) (Industrie-Comptoir.)

Zweyte Abtheilung.

I. Grosse Symphonie in C moll (No. 6.)

II. Heilig, mit latein. Texte, im Kirchenstyle geschrieben, mit Chor und Solos.

III. Fantasie auf dem Klavier allein

IV. Fantasie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters, und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet.

Alle diese angeführten Stücke zu beurtheilen, ist, nach erstem und einmaligem Anhören, besonders da die Rede von Beethovenschen Werken ist, deren hier so viele nach einander gegeben wurden, und die meistens so gross und lang sind — geradezu unmöglich. Kurzer, unbeträchtlicher Anmerkungen, die sich wol machen liessen, enthalte ich mich aber um so mehr, da wir hoffen, dass Sie alles dieses bald selbst hören, und ein gründliches Urtheil den Lesern der musikal. Zeit. darüber mittheilen werden; denn verschiedene dieser Stücke sind schon gestochen, und mehrere andere sollen bald gestochen werden. Was hingegen die Exekutirung dieser Akademie betrifft, so war sie in jedem Betracht mangelhaft zu nennen. Dem. Killitzky hat zwar eine sehr angenehme Stimme, liess uns jedoch sehr wenig sichere und öfters sogar falsche Töne hören. Indessen schien dies mehr Folge von Schüchternheit zu seyn, welche sich mit der Zeit wol verlieren wird. Am auffallendsten war aber das Versehen, welches in der letzten Fantasie vorfiel. Die Blas-Instrumente variirten das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Klarinetten — wenn ich nicht irre! — verzählen sich, und fallen zugleich ein. Ein kurioses Gemisch von Tönen entsteht, B. springt auf, sucht die Klarinetten zum Schweigen zu bringen; allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und ziemlich unmuthig, dem ganzen Orchester zuruft: Still still, das geht nicht! Noch einmal — noch einmal! und das gepriesene Orchester muss sich bequemen, die verunglückte Fantasie noch einmal von vorn anzufangen.

*) Wahrscheinlich, gespielt.

—! Der Wirkung aller dieser Stücke auf das gemischte Auditorium, und besonders der Stücke des zweyten Theils, schadete offenbar die Menge und die Länge der Musik. Ueberhaupt ist es bekannt, dass von Wien noch mehr, als von den meisten andern Städten, jener Ausspruch des Evangeliums, vom Propheten in seinem Vaterlande, gilt.

Zu gleicher Zeit wurde im Burg-Theater eins der ältesten Haydnschen Oratorien aufgeführt: il ritorno di Tobia. Die Chöre schienen die meiste Wirkung zu machen.

Vorher aber gab uns Hr. Neukomm, ein Schüler Haydns, der erst kürzlich von Petersburg zurückgekommen ist, eine Fantasie für das ganze Orchester zu hören. So sonderbar es auch scheint: eine Fantasie für das ganze Orchester, so angenehm hat er uns doch damit überrascht und so anziehend unterhalten — zumal da sie, von Seiten des Orchesters, unter des Komponisten Direktion, mit einer Kraft und Präcision ausgeführt wurde, wie man es hier zu hören eben nicht gewohnt ist.

Am ersten Weihnachts-Feyertage gaben die Hrn. Gebr. Seyfried im grossen Redoutensaale eine Kantate, Die Rückkehr des Vaters. Im Jahr 1806, den 16ten Jan., wurde sie zuerst aufgeführt zur Feyer der Rückkunft des Kaisers Franz in die Residenzstadt Wien. Der Text ist von dem Ritter Seyfried, dem Bruder des Komponisten, und besteht in zwey Abtheilungen, deren erste von Seyfried, die zweyte von Fischer, beyde Kapellmeister bey dem Theater an der Wien, komponirt war. Dieser Vertrag geschah — wie die böse Welt spricht — weil sonst zu viel des Ruhmes auf einen Einzigen hätte fallen können. Durch solches Verfahren ist diesem nun freylich glücklich ausgewichen worden, indess hat Hr. v. Seyfried grossmüthig genug, auch noch den kleinen Theil des Ruhmes, der ihm bey einer geraden Theilung zugefallen wäre, Hrn. Fischer überlassen; und sicher wäre der Ritter Seyfried demnach nicht in die Verlegenheit gekommen, bey der jetzigen Aufführung, die, obwol sparsamen Beyfallsbezeugungen allein erdulden zu müssen — wäre nicht unglücklicherweise Hr. Fischer vor kurzem gestorben! — —

Ausser diesen angeführten Akademieen gaben früher noch, eine gewisse Mad. Bigot de Morogues und Dem. Longhi, beyde Klavierspielerinnen, zwey Konzerte im kleinen Redoutensaale, wovon jedoch die erstere durch brillante Fertigkeit und gezierten Vortrag die letztere bey weitem übertroffen haben soll. Dem. Longhi liess sich auch noch überdies auf der Harfe hören. Ich selbst habe sie nicht hören können.

---

Leipzig. Den 16ten Jan. gab Hr. Anton Romberg, Kammermusikus aus Münster und Bruder des berühmten Violoncellisten, Konzert, und fand recht Beyfall, als Unterstützung — wie das hier öfters der Fall ist, seit uns der fremden Virtuosen so viele besuchen. Hrn. R.s eigentliches Instrument ist der Fagott; er spielte auf demselben ein Konzert von seiner Komposition, und Variationen, deren Verf. nicht genannt war. Die Komposition des Konzerts zeugte von Lebhaftigkeit der Empfindung, von guter Einsicht in die Kunst der Harmonie, und von reifer Erfahrung über das, was Effekt macht; die, der Variationen, war angenehm, aber sonst nicht ausgezeichnet. Hrn. R.s grössten Vorzug vor allen Fagottisten, die wir hier gehört haben, setzen wir in seinen vortrefflichen, kräftigen, vollen, (nach der gemeinen Kunstsprache: dicken und runden) und aller Modifikationen, vom Stärksten bis zum Schwächsten, fähigen Ton. In Fertigkeit ward

er von andern, uns bekannten Fagottisten übertroffen: aber es bleibt zu bewundern, dass er mit diesem Tone auch so viele und so schwierige Passagen, fast immer klar und bestimmt genug, vortragen kann. Das Cantabile, was doch immer das Vorzüglichste und Eigenthümlichste auf diesem Instrumente bleiben wird, spielt er ungemein schön — in grösster Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, getragen, zart, ohne darum im Geringsten matt, dünn und weichlich zu werden. Das Andante seines Konzerts, und die angenehmen, sangbaren Stellen des Finale desselben, waren uns bey weitem das Liebste von allem; im ersten Allegro behandelte er auch Tempo und Takt, nach unserm Geschmack, gar zu willkührlich.

Hr R. ist aber auch Violinspieler, und trug, mit Hrn. Matthäi, ein interessantes Doppelkonzert für dies Instrument, von Winter komponirt, (E moll) mit vieler Fertigkeit, Sicherheit und Präcision vor. In jedem Betracht ist er ein würdiges Mitglied der berühmten Rombergschen Künstlerfamilie.

Wir hörten ausser den genannten Stükken in diesem Konzerte noch J. Haydns meisterhafte Scene: Ah come il core mi palpita nel seno — die der Dem. Schicht ganz vorzüglich gelang, eben so begleitet wurde, und lauten Beyfall fand; und Kunzens Ouverture, nach dem Mozartschen Thema zur Ouverture der Zauberflöte bearbeitet. Sie wurde zum erstenmale, und mit Genauigkeit, Kraft, Leben, und vollkommen angemessenem Ausdruck gegeben. Der hochachtungswürdige, gelehrte Komponist hat Mozarts Thema denn doch nicht ganz beybehalten, hat es mit wenigern, und nicht so anmuthigen Zwischensätzen verwebt, hat auch gewöhnlichere Wendungen der fugirten Schreibart nicht so vermeiden wollen, als Mozart; aber strenger hat er das Ganze im Styl, und fast eben so mächtig in der Wirkung gehalten. In der pathetischen, geist- und kunstvollen Einleitung schien uns jedoch der Orgelpunkt allzulang, zumal da die Ausführung der übrigen Instrumente Wiederholungen enthält und mithin diese sehr lange Ausdauer nicht genug durch Mannichfaltigkeit gedeckt wird. Mehr wünschen wir über dies höchst schätzbare Werk zu sagen, wenn wir es erst öfter gehört haben und näher mit ihm bekannt worden sind.

Den 19ten liess sich, in dem gewöhnlichen wöchentlichen Konzerte, Hr. Dreseler, Flötist aus Gratz in Steyermark, hören — derselbe, dessen vor kurzem herausgekommene Etudes für die Flöte mit allgemeinem und verdientem Beyfall aufgenommen worden sind. Da es an bedeutenden und hier nicht schon benutzten Flötenkonzerten fehlt, trug er im ersten Theile Rode's schönes Violinkonzert aus E moll, für die Flöte gut arrangirt; im zweyten aber, Variationen von seiner eigenen Komposition, über ein artiges tyroler Volkslied, vor. Jenes Stück war dem Instrumente und Solospieler weniger günstig als dieses; hier fand er deshalb auch noch lautern Beyfall. Und in der That verdiente er diesen auch, durch seine grosse Fertigkeit und Nettigkeit des Spiels, durch das Mannichfaltige und Angenehme seines Ausdrucks, und durch das Gefällige und dem Instrumente vollkommen Angemessene seiner Komposition.

---

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Februar. **N^o. 18.** 1809.

### Wirkung der alten Musik.

In unsern Tagen sich eine lebendige Vorstellung von der Kraft und Wirkung der alten Musik zu machen, das dürfte so leicht nicht seyn, da wir jedesmal, wenn von Aufführung einer alten Musik an grossen Orten, wie Berlin und London, irgend die Rede seyn sollte, an das neue Orchester denken müssen, dem die Ausführung übertragen wird. Nur da, wo sich die alte Musik durch mündliche Tradition noch fortgepflanzt hat, kann man sich einigermassen wieder in die Zeiten versetzen, wo diese Musik die alleinherrschende war. Ganz unerwartet ist mir in diesem Jahre das Vergnügen zu Theil worden, in den katholischen Ländern des südlichen Deutschlands eine solche Musik in natura zu hören. Eine Beschreibung derselben wird hoffentlich auch denen nicht unwillkommen seyn, die öfterer als ich, Ohrenzeugen, ich will sagen, Herzens- und Empfindungszeugen, von ihrer Wirkung gewesen sind.

Es sind die Gesänge der Wallfahrer, die nach den neuern Verboten in mehreren Ländern vielleicht nicht lange mehr gehört werden dürften, deren uralte, unserm Zeitalter völlig fremdgewordene Gesangweisen mich mit ihrer ganzen Originalität auf das angenehmste überraschten. Vom jenseitigen Ufer des Rheins aus der Nachbarschaft von Cölln den Main herauf bis Franken und an die Grenze von Schwaben ziehn die andächtigen Schaaren der Pilger mit ihren Fahnen und Kerzen in feyerlicher Ordnung durch die Städte und Dörfer, die sie auf ihrem Wege nach dem heiligen Ziele berühren. Der schwellende Ton des weichen Horns dringt aus der Ferne schon zu uns herüber. Bald vernehmen wir die schärfern Töne der Klarinetten und den dumpfen Nachhall des Bassons. Jetzt verstummt der Klang der Instrumente. Aus der feyerlichen Stille erhebt sich ein halb noch von der Luft verwehter harmonischer Gesang, dessen Melodie sich aus der weiten Ferne nicht begreifen lässt. Nur der Wechsel verschiedner Chöre lässt sich deutlich schon vernehmen. Nach einer jeden in leiser Ahnung verhallten Strophe erfolgt eine tiefe Stille, als sollte man sich dessen erst besinnen, was man gehört habe. Nach einer kleinen Weile ruht der Gesang und nun fallen mit bestimmter Klarheit alle Instrumente ein, und verdeutlichen uns durch Melodie und Harmonie, was aus der Dämmerung uns angeflogen kam. Wie wenig Worte! und welch eine volltönende Sprache! Sind das nicht die Anfangsbuchstaben der Consonanz, welche von der Oberstimme ausgesprochen werden? Welche Ruhe herrscht in dieser sanften Bewegung! wie treu bleibt der Gefährte seinem Führer! welche Anhänglichkeit und welche Liebe für die Wahl der angenommenen Tonart! welche hohe Einfalt in der Kürze des Ausdrucks! Ich gebe gern die Noten zu diesen fasslichen Gesängen her, wie sie beym ersten Anhören sich unvergesslich eindrücken. Ich schreibe hinzu: jeder Mund kann das nachsingen, jedes Horn kann es blasen; aber es muss von diesen wandelnden Hörnern geblasen werden,

die bald über die Waldhügel herüber tönen, bald vom Wasserspiegel abprallen, bald unter Bäumen, bald unter Dächern sich verlieren — es muss von diesem pilgernden Frauen und Männern, die ihres Lebens heiligste Gefühle und eines bessern Lebens Vorempfindung in jedem Athemzuge austönen lassen, von diesen Mädchen und Knaben, die ihre Aeltern noch auf keiner Wanderung mit solchen Liedern begleitet haben, aus freyer Brust und in die freye Luft hinein gesungen werden — und dann doch immer so gesungen werden, dass man in jedem Ansatze der Stimme, in jedem Lage des Tones, in jedem Nachdrucke, in jeder Brusterhebung, den alten Geist vor Augen steht, der diese Lieder schuf — dann erst hat man eine der Sache angemessene Vorstellung von der möglichen Wirksamkeit eines solchen kindlichen, von keiner Kunstlichkeit gekünstelten Gesanges.

Sopr. u. Alt.
Bass u. Tenor

1ste u. 2te Chor, bei der Wiederholung piano.

1. Chor. 2. Chor.

Beide Chöre.

Einen noch weit originellern, aber doch schon mehr in der Kunst verstrickten Gesang hörte ich von den Aschaffenburgern auf dem Maine. Die ersten Töne versetzten mich ins vierzehnte Jahrhundert, aber ich war unvermögend, den Gang der Melodie weiter, als bis zur ersten frappanten Ausweichung zu verfolgen. Bis dahin geb ich die Noten:

G dur.

Horstig.

NACHRICHTEN.

*Königliche Kapellmusik zu Kassel.*

Kapelldirektor: Hr. Reichardt.

Musikdirektor u. Fortepianist: Hr. Legaye.
Sängerinnen: Madame Wilhmsen,
— Mad. Schuler geb. Bonasegla.
Sänger: Hr. Gollmik,
— Hr. Deny. (Tenor.)
— Hr. Kröner. (Bass.)

10 **Violinisten,** die Hrn. *Markmann, Barnbeck, *Peske, *Krause, *Suse, Metz, Nolte, Mund, nebst 2 Accessisten.

2 **Bratschisten,** d. Hrn. Oldenburg und Albrecht.

2 **Violoncellisten,** d. Hrn. *Wiele und *Cattus.

2 **Contrabassisten,** d. Hrn. Köhler und Goebel.

1 **Posaunist,** Hr. Schmidt

2 **Fagottisten,** d. Hrn. *Haak und *Barnbeck d. jüng.

3 **Hoboisten,** d. Hrn. *Thorner, *Knauf und Wiedemann.

2 **Flötisten,** d. Hrn. *Keller und *Stöpler.

2 **Klarinettisten,** d. Hrn. *Spaar und Nolte d. ält.

4 **Waldhornisten,** d. Hrn. *Schunk 1ter und *Schunk 2ter, *Küser und Dingelstedt

2 **Trompeter,** d. Hrn. Löwer und Schirmer.

1 **Pauker,** Hr. Heisterhagen. *)

### Personal der französischen Oper.

**Musikdirektor:** Hr. Legaye.

**Sängerinnen:** Mad. Demarthe, Mad. Astruc, Mlle. Adelaide und Mlle. Durval (Liebhaberinnen) Mad. Camille und Mad. Beck (Mütter.)

**Sänger:** Msr. Demarthe, Beck, Denys und Durand, (Tenor) Msr. Derubelle, Bernard und Chaudon. (Bass.)

### Personal der deutschen Oper.

**Musikdirektor:** Hr. Uber.

**Sängerinnen:** Mad. Willmann, Mad. Schüler, Mad. Böhler, Mad. Gollmick und Dem. Kruse, (Liebhaberinnen) Mad. Kruse (Mutter.)

**Sänger:** d. Hrn. Gollmick, Kellholz und Kellmes, (Tenor) Kröner, Schüler, Gerling und Pause, (Bass.)

**24 Choristen,**

welche sowol in der Kirche, als in den beyden Opern singen.

---

**München,** d. 14ten Jan. Seit langer Zeit hat auf hiesigem Theater keine Musik so allgemeinen Beyfall erhalten, als Méhuls Meisterwerk, **Joseph,** oder, wie man es hier nannte, **Jakob und seine Söhne in Egypten.** Es hat diese Musik so viel Anziehendes, die Schreibart ist so originell, der Gesang so einfach, — man möchte sagen, so patriarchalisch, dass man nicht bald ein Werk wird aufweisen können, welches so allgemein auf die Herzen wirkt. Und womit hat Méhul diesen hohen Zweck erreicht? Keine Arie in dem ganzen Stück, nur zwey sehr kunstlose Romanzen; das übrige, Ensemblestücke und Finale! Doch wie neu, wie ungewöhnlich ist dies alles behandelt! Eingemischte Chorsätze, aber mit Genialität gewendet, ein prunkloses, aber abwechselndes, einschmeichelndes Orchesterspiel, ein überall durchdachter, von dem gewöhnlichen Zuschnitt entfernter Plan, geben dem Ganzen eine Haltung, eine Würde, die sich bewundernswerth mit dem kindlich erhabenen Charakter der Poesie vereinen. Weitläufig müsste ich seyn, wenn ich im Einzelnen die wirksamsten Stellen auch nur anzeigen wollte. Wir können wol hoffen, diese Oper auf mehreren Bühnen Deutschlands aufgeführt zu wissen, da hierzu weder viele Kosten, noch Dekorationen nöthig sind.

Wohl ist es auch bekannt, dass französische Opern nicht so wol eine gebildete Kehle,

---

*) Die mit einem * bezeichneten Personen sind Solospieler. Verschiedene Sänger aus Italien würden erwartet, die zugleich eine italienische Oper bilden sollen.

als Ausdruck und leidenschaftliches Spiel fordern. Hr. Weichselbaumer, als Joseph, gab uns seine nicht leichte Rolle sehr gut, nur, wie es uns dünchte, etwas zu empfindsam; doch muss man es ihm rühmen, dass er einer der Seltenen ist, an dem man im Singen die Worte verstehet — eine schöne Eigenschaft, die immer mehr von unsern Theatern verschwindet. In Iphigenia war er wol der Einzige, der sich immer verständlich erhielt. Möge dieser talentvolle, vielversprechende Mann immer die Stimme der Vernunft, immer den Rath erfahrener Freunde hören, sich nie von dem ephemerischen Beyfall des falschen Geschmacks blenden lassen, und Deutschland wird gewiss immer mit Achtung seinen Namen nennen. — Hr. Tochtermann, als Simeon, gab durch sein feuriges, vortreffliches Spiel dem Stücke seine Haltung, und belebte den, manchmal gedehnten, schleppenden Dialog — (wol mag er im Original edler, gedrängter seyn —) durch seine effektvolle Darstellung. Erschüttert hat er uns und mit Bewunderung sahen wir ihn gleich in dem Ensemblestück des ersten Aktes, wo der Komponist so tief, so innig, Simeons reuevolle Verzweiflung schildert, und er so mächtig, so angreifend dieselbe ausdruckte. Auch der brave Hr. Mittermeyr, als Jakob, wurde mit Beyfall aufgenommen; seine schöne Stimme nimmt überall für ihn ein. — Das Stück hat keine Frauenzimmer; nur Benjamin wird von Mad. Regina Lang, ehemaligen Dem. Hitzelberger, mit Innigkeit und zartem Sinn dargestellt. Wenn Einige das stillere Anerkennen dieses für einen Mangel an Wirkung hielten, glaubten wieder Andere, dass der durch heilige Bücher geweihete Gegenstand sich wenig für einen Karneval schicke. Möge also die bald folgende Fasten dieses schöne Stück wieder der Bühne geben, und alle Frivolität aus dem Saale entfernet bleiben! Dann wird des Dichters und Tonkünstlers Kunstwerk noch tiefer gefühlt, noch klarer verstanden werden.

In den letzten Tagen des verflossenen Jahres gab Hr. Pohl, ein reisender Harmonikaspieler, ein öffentliches Konzert. Er hatte schon vorher vor dem königl. Hofe zu spielen die Ehre gehabt. Ungeachtet der Kälte des Saales, welche die Reinheit einiger Töne hinderte, gefiel er allgemein, so wenig auch dies Instrument in hiesiger Stadt ausgeübt wird. Sein Spiel ist zusammenhängend, harmonisch, und wenn er auch diesmal nicht jene Schwierigkeiten ausführte, welche die nun verewigte Kirchgessner gewöhnlich hören liess: so glauben wir, dass seine Manier und Behandlungsweise dem Instrumente mehr angemessen sey. Eine sehr schwere, ins Barocke gehende Sinfonie von Beethoven wurde bey dieser Gelegenheit gegeben.

---

Dresden. In der ersten Hälfte des Januars starb der von seinen öftern Reisen bekannte Violoncellist, Calmus, königl. sächs. Kammermusikus in Dresden. Er stand noch in frühen männlichen Jahren und war durch seine Kunstfertigkeit sehr beliebt. In seinem Spiel ging er weit mehr darauf aus, behende, zierlich und gefällig, als stark und nachdrücklich zu seyn; nicht selten verirrete er sich auch in Tändeleyen aller Art auf seinem Instrumente: doch was er einmal machte, machte er gut.

---

Leipzig. Am 23sten Jan. gab Hr. Tietz, königl. sächs. Kammermus. aus Dresden, vor einem zahlreichen Auditorium im Gewandhaussaale Konzert. Hr. T. liess sich mit einem Violinkonzert und mit einem Pot-pourri, beyde von seiner eigenen Komposition, hören. Da diese denn doch so weit hinter dem bleibt, was von vorzüglichen Meistern seit einigen Decennien eben für dies Instrument geschrieben worden ist, so war der Wunsch wol billig, Hr. T. möchte wenigstens Ein Stück eines andern Komponisten

gewählt haben. Irren wir nicht, so mussten eben ihm Rode's schätzbare Werke ganz vorzüglich zusagen. Hrn T.s ungemein schöner Ton, der voll und kräftig ist, ohne auf unangenehme Weise scharf und schneidend zu werden, seine ausgezeichnete Fertigkeit und Sicherheit, und die Präcision, Sauberkeit und Anmuth seines Spiels, verdienten und fanden allgemeinen *Beyfall.*

Ausser jenen Stücken zeichneten sich aus: Mozarts geistreiche, kunstvolle Scene mit obligatem Pianoforte, von Dem. Schicht gesungen; eine sehr lebhafte Bravourarie für den Tenor, gesungen, und wahrscheinlich auch komponirt, von Hrn. Jul. Miller; eine freye Fantasie auf dem Pianoforte, von Hrn. Musikd. Müller, in Verbindung mit dem letzten seiner grossen Capriccios vorgetragen, und zwar so vortrefflich, dass wir Hrn. M. niemals meisterhafter haben spielen hören; und endlich eine neue, grosse Sinfonie von Beethoven, (No. 5.) die in ihrer Art, den Ideen wie der Behandlung derselben nach, wieder so von allen andern abgesondert stehet, dass auch der unterrichtete Zuhörer sie erst öfter hören muss, ehe er sie sich zu eigen machen und ein bestimmtes Urtheil fassen kann, besonders da sie auch so schwer auszuführen ist, dass selbst das geübteste Orchester sie bey der ersten Produktion nicht ganz genau und in dem Sinne des Komponisten wird vortragen können. Diese Sinfonie wird in einigen Wochen im Breitkopf- und Härtelschen Verlage erscheinen.

---

## Recension.

---

*Anleitung zu Temperaturberechnungen, für diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben können; insbesondere aber für die Besitzer des Kirnbergerschen Werkes: die Kunst des reinen Satzes etc. von Daniel Gottlob Türk, Doctor der Philosophie und Musikdirektor in Halle.* 1808. 172 S. 8vo. Halle, bey Schimmelpfennig und Comp. (Pr. 1 Thlr. 20 Gr.)

Es ist bekannt, dass das Vorzüglichste und Wichtigste, was durch Beyhülfe der mathematischen Klanglehre, in so ferne sie zur Berichtigung eines temperirten Tonsystems angewendet wird, zum Vortheile der Tonkunst geschehen kann, schon von unsern Vorfahren bewerkstelliget worden ist. Sey es auch, dass der Hang zu Veränderungen in diesem Zeitraume die bekannten Gründe für eine möglichst gleichschwebende Temperatur der Töne, zu einem andern Zeitraume aber die für eine ungleichschwebende Temperatur derselben, für überwiegend findet: so lässt sich dennoch, so lange man die Musik in derjenigen Grundverfassung ausübt, in welcher sie bis jetzt ausgeübt wird, kein Tonsystem denken, welches dem Ohre sowol als dem Verstande auf eine noch vollkommnere Art zusagte, in welchem alle Töne und Tonarten unter sich eine noch nähere Verbindung erhielten, und in noch mannichfaltigere Beziehungen auf einander gebracht werden könnten, als in unserm gebräuchlichen Tonsysteme.

Sowol diese Wahrheit überhaupt, als auch die übertriebene Vorliebe unserer Vorfahren für die mathematische Klanglehre, die man sich lange Zeit als die Hauptwissenschaft der ganzen Musik vorspiegelte, und nun im Gegensatze die verächtlichen Aeusserungen, die man sich oft in unsern Zeiten über alles, was in der Kunst ein arithmetisches Ansehen hat, ohne alle Einschränkung erlaubt — sind ohne Zweifel die vorzüglichsten Ursachen, warum dieser wissenschaftliche Theil der Musik seit geraumer Zeit fast gänzlich vernachlässigt worden ist. Kein Wunder daher, dass es nicht an praktischen Tonkünstlern, selbst von einiger Bedeutung, gefehlt hat, die aus Man-

gel an Kenntniss des mathematischen Theils der Kunst auf den Einfall gekommen sind, uns, in Hinsicht auf das Tonsystem, wieder um einige Jahrhunderte zurückzudrängen, indem sie öffentlich die Meynung geltend zu machen gesucht haben, dass es eine wunderliche, grundlose und fehlerhafte Zumuthung sey, wenn man verlange, dass z. B. die Sänger oder Bogeninstrumentisten (die alle Intervalle in ihrer ursprünglichen Reinheit intoniren können) die Töne temperiren, oder sich bey der Intonation derselben nach der Temperatur der Klavierinstrumente richten sollen.

Es bedarf wol keines weitläuftigen Beweises, dass sich in solchen Meynungen und Aeusserungen eine sehr unvollkommene Ansicht des Tonsystems, ein Mangel an Kenntniss der Geschichte desselben, und zugleich ein gänzlicher Mangel an Einsicht in den mathematischen Theil der Musik ausspricht, denn es ist jedem Anfänger in der Kanonik bekannt, dass in einer, aus mehreren verschiedenen Stimmen zusammengesetzten oder harmonischen Musik selbst die mehresten Intervalle der Tonleiter einer jeden von allen übrigen Tonarten abgesonderten Tonart temperirt werden müssen, wenn nicht Verhältnisse verschiedener Intervallen zum Vorscheine kommen sollen, die unser Ohr nicht ertragen kann und mag; denn wenn z. B. die Töne der Tonleiter c d e f g a h c in ihrer ursprünglichen Reinheit ausgeübt werden sollen, so dass z. B. der Ton a gegen den Grundton c als grosse Sexte in dem reinen Verhältnisse 5 : 3 gebraucht wird: so giebt ja dieses a gegen den ihm untergelegten Ton d eine Quinte, welcher an ihrer vollkommenen Reinheit ein ganzes syntonisches Komma (81 : 80) mangelt. — —

Vorurtheile dieser Art erzeugen sich sehr leicht bey einer falschen Ansicht unsers Tonsystems, und diese gehet eben so leicht aus einem gänzlichen Mangel an Kenntniss der mathematischen Klanglehre hervor. Hieraus folgt von selbst, dass nothwendig ein grosser Theil des Inhalts des oben angezeigten Werkes jedem Tonkünstler nützlich sey, der auch nicht die Absicht hat, so weit in die Kanonik einzugehen, als es zur Berechnung der verschiedenen Arten der Temperatur nöthig ist.

Es ist demnach ein verdienstliches Unternehmen des Hrn. Türk, dass er auf die seither fast gänzlich in Vergessenheit gerathene Kanonik hier wieder Aufmerksamkeit erregt hat. Weil aber beynahe in allen Schriften über die Musik eine richtige Ansicht des Tonsystems vorausgesetzt wird, so dass sich in denselben äusserst selten Gelegenheit zeigt, Vorurtheile, die dagegen geschöpft sind, zu bestreiten: so hätte in diesem Werke den bekanntesten derselben, die dem Vf. nicht entgangen seyn können, (es sey nun in der Vorrede, oder in der Einleitung) um so mehr begegnet werden sollen.

Das Werk selbst, welches mit einer Einleitung beginnt, in welcher vorläufige Erklärungen über die mathematische Klanglehre überhaupt, über Grösse der Töne und über Verhältniss, Proportion und Progression enthalten sind, ist in sechszehn Kapitel abgetheilt, denen ein Anhang folgt, welcher die Ueberschrift hat: Erklärung der Angaben in den drey ersten Bogen der Kunst des reinen Satzes von Kirnberger. Nächst einem vollständigen Register sind am Ende noch die Tafeln der gemeinen Logarithmen von 1 bis 2000 angehängt.

Das erste Kap. handelt von den Verhältnissen nach Saitenlängen, nach Schwingungen und nach dem Gewichte, von dem Komma, und von den temperirten Intervallen. In den fünf folgenden Kapiteln wird von der Addition, Subtraktion, Comparation, Copulation und von der Theilung der Verhältnisse gehandelt. Das siebente Kap. beschäftigt sich mit den Decimalbrüchen und Potenzen, und

das achte, mit der Ausziehung der Quadrat- und Cubikwurzel. Im neunten Kap. handelt der Vf. von den Logarithmen überhaupt, und von der Art, den Logarithmen einer Zahl, und die Zahl zu einem Logarithmen zu finden, und im zehnten werden die Rechnungsarten mit den Logarithmen erklärt. Das eilfte Kap. hat die geometrische Theilung der Verhältnisse, und das zwölfte, die Temperatur überhaupt, und die Nothwendigkeit derselben, zum Gegenstande. Die vier letzten Kapitel sind endlich den Berechnungsarten der gleich- und ungleichschwebenden Temperaturen gewidmet. Man siehet aus dieser Inhaltsanzeige, dass die äussere Einrichtung dieses Werks viel Aehnlichkeit mit Sorge's Anleitung zur Rationalrechnung hat, ob es sich gleich von dieser durch vorzügliche Deutlichkeit in der Darstellung der Gegenstände auszeichnet.

Weil der Vf. nicht darauf ausgegangen ist, eine neue Temperatur zur Ausübung in Vorschlag zu bringen, sondern blos den Vorsatz gefasst hatte, die Berechnungsarten der schon bekannten Temperaturen auf eine so fassliche Art vorzutragen, dass sich jeder Tonkünstler ohne mündlichen Unterricht in denselben orientiren kann: so darf man in seinem Werke keine neuen Ansichten der dahin einschlagenden Gegenstände, wol aber einen, seinem Zwecke entsprechenden, deutlichen und fasslichen Lehrvortrag suchen, und in dieser Hinsicht hat der Vf. alles geleistet, was die Kritik von seinem Werke fordern kann.

Hr. T. hat übrigens in dieser Schrift, welche für jeden in jenen Theil der Kunstwissenschaft noch ganz uneingeweiheten Tonkünstler brauchbar seyn sollte, mit Recht weiter keine mathematischen Vorkenntnisse vorausgesetzt, als die vier Species der gemeinen Rechenkunst. Es war daher, weil vieles aus der Rechnung mit Brüchen, so wie auch das Ausziehen der Quadrat- und Cubikwurzel, und die Rechnung mit Logarithmen, erklärt werden musste, eine nothwendige Folge seines Plans, dass sich sein Vortrag, im Ganzen genommen, sehr ins Breite ziehen musste. Hin und wieder hätte sich jedoch der Vf., der Deutlichkeit unbeschadet, kürzer fassen können, wie z. B. in dem ersten Kapitel bey der Darstellung der Intervallenverhältnisse nach Schwingungen, welcher die Entwickelung der Verhältnisse der Intervallen nach Saitenlängen schon vorangegangen war.

Weil Rec. alle die Angaben des Vfs., die er nachgerechnet hat, völlig richtig fand, so vermuthet er mit desto mehr Wahrscheinlichkeit, dass es auch mit allen übrigen seine Richtigkeit habe, und wünscht nur noch, dass dieses so fasslich geschriebene Werk von sehr vielen Tonkünstlern benutzt werden möge.

---

## Kurze Anzeigen.

---

*Sinfonia de Joseph Haydn.* Partition No. 5. No. 6. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. der No. 5. 1 Thlr. 8 Gr., der No. 6., 1 Thlr.)

Von dem Unternehmen, J. Haydns und Mozarts meisterhafteste Sinfonieen in Partitur, mit möglichster Genauigkeit und Correctheit und für sehr wohlfeilen Preis, herauszugeben, ist mit gebührendem Lobe schon damals in unsern Blättern gesprochen worden, als die erste Nummer zur Probe erschien. Dort haben wir auch die Einrichtung dieser Ausgabe beschrieben und uns über den nähern Zweck derselben, so wie über die grossen Vortheile verbreitet, welche Musik Studierende, Komponisten, Konzert-Direktoren, und alle unterrichtete Freunde grosser Meisterwerke der neuern Tonkunst, davon ziehen können. Es ist gewiss der Verlagshandlung zum Verdienst zu rechnen, dass sie sich

durch die, eben mit dem Anfange dieser Unternehmung eingetretenen sehr ungünstigen Zeitverhältnisse von der Fortsetzung nicht hat abhalten lassen; und dem Publikum ist es zum Ruhm nachzusagen, dass es doch wenigstens so viel Theilnahme bewiesen hat, als wirklich geschehen ist.

Wir stellten an den ersten dieser Sinfonieen aus, dass sie gar zu eng gestochen, auch manche Stelle durch ein allzusehr ausgekünsteltes Zusammendrängen der Verdoppelungs-Stimmen, wenigstens für die erste Ansicht, fast zweifelhaft geworden sey: diesem ist nun bey der Fortsetzung sorgsam abgeholfen worden, und der Stich nimmt sich jetzt auch sauberer und zierlicher aus.

Ueber die trefflichen Werke selbst etwas zu sagen, ist unnöthig; so mag denn nur noch, um Verwechselung zu vermeiden, der Anfang beyder, und der Wunsch hier stehen, dass man ein von Jedermann so geachtetes, von jedem Theilnehmer verdanktes, und der Kunst selbst von so vielen Seiten vortheilhaftes Unternehmen mit gleichem Eifer auch ferner fortsetzen möge.

Adagio.
No. 5.

Adagio.
No. 5.

*Acht National-Polonaisen, worunter eine à quatre mains, von verschiedenen Komponisten in u. bey Warschau. Herausgeg. von F. M. Forchi.* 2ter Heft. Dresden, b. Verfass. (itahen Dörfchen, No. 21.) (Pränum. pr. 12 Gr.)

Da die Polonaisen jetzt wieder zur Mode geworden sind und deren so viele geschrieben werden, die nur das Zufällige dieser Musikstücke haben, war es ein glücklicher Gedanke des Herausg., der verschiedene Jahre in und bey Warschau als Musiklehrer gelebt hat, eine Sammlung National-Polonaisen zu veranstalten — d. h. ja wol solcher, die wirklich von polnischen Musikern, ganz im Charakter dieses Tanzes und im Geschmack der Nation gesetzt, eben jetzt an Ort und Stelle im Gebrauche und beliebt sind? Was nun hier gegeben wird, stehet, den Ideen nach, nicht eben hoch, zeigt auch nicht selten, der musikalischen Ausarbeitung nach, einen Mangel an Schule oder doch an Uebung und Gewandtheit in der Komposition; dennoch kann es den Dilettanten unterhalten, und dem Komponisten, der etwas in dieser Gattung liefern will, ohne sie weiter, als aus fremden Nachbildungen, zu kennen, nützlich werden. Und darum ist zu wünschen, dass der Herausg. genug unterstützt werde, um die Sammlung fortsetzen zu können.

---

*Rondeau p. le Pianoforte par J. B. Cramer.* No. 6. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Die Gedanken sind einfach und fliessend, die Ausführung vollstimmig und kunstgemäss, zuweilen auch sehr auserlesen, edel und neu. Der wackere, solide Cr. bleibt doch in allen seinen Arbeiten von Bedeutung sich selbst getreu; und wie gut ists, dass er das thut! — Zu spielen ist dies Rondeau gar nicht schwer, wenn man vollstimmig vorzutragen, und — weit zu spannen, einigermassen gewohnt ist. Der Stich ist gut.

---

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. V.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

## INTELLIGENZ-BLATT

### *zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

Februar. *N°. V.* 1809.

## Gothe's

Lieder, Oden, Balladen und Romanzen

mit Musik von

## *Herrn J. F. Reichardt,*

Königl. Westph. Kapelldirector,

in drey Heften,

welche vor einiger Zeit angekündigt worden sind, werden in unserm Verlage noch vor Ende des Monats April d. J. erscheinen. Bis dahin nehmen wir darauf Pränumeration mit einem Dukaten für alle drey Hefte an. Der nachherige Verkaufspreis derselben wird 5 Thaler Sächs. seyn.

Leipzig, im Januar 1809.

*Breitkopf et Härtel.*

---

*Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.*

### Für das Pianoforte.

Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Notturno av. Flûte, Violon, Viola, Violoncelle obligé et 2 Cors ad libitum. Op. 8. 2 thl.

— — Rondeau av. 2 Violons, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors, Viola, Vcello et Basse. Op. 9. 2 thl.

— — Otetto avec Clarinette, 2 Cors, 2 Violons, et 2 Violoncelles obligés. Ouvrage posthume. Publié p. J. L. Dussek. 2 thl. 12 gr.

Bachmann, G. 6 petites pièces. 8 gr.

Cramer, J. B. Rondeau pastoral. № 1. 2. à 8 gr.

— — Air av. 10 Variations. № 3. 5. à 12 gr.

— — do Toccata. № 7. 10 gr.

— — Rondeau. № 8. 8 gr.

— — Adagio. № 9. 8 gr.

— — Rondo. № 10. 8 gr.

Dussek, J. L. 2me Concerto p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 14. 2 Thl.

— — Concerto. Op. 26. 1 Thl. 8 gr.

— — 3me Concerto. Op. 29. 2 thl. 8 gr.

— — grande Sonate. Op. 35. № 1. 2. à 16 gr.

— — 3 Sonates. Op. 39. 1 thl. 8 gr.

— — Concerto militaire. Op. 40. 2 thl.

— — le Retour à Paris, Son. Op. 70. 1 thl. 20 gr.

Fischer, M. G. Uebungsstücke. 16 gr.

Jadin et Gebauer 3 Nocturnes concert. p. Pianoforte et Hautbois ou Flûte. 2 thl. 12 gr.

— — Potpourri p. Pianof. et Hautbois. 16 gr.

Lemoine, F. Rondeau. 12 gr.

Liedemann, I. D. 6 Walses, 6 Ecossoises, 3 Angl. et 1 Polonoise. 12 gr.

Mozart, W. A. Ouv. de l'Op. die Zauberflöte. 8 gr.

Riotte, P. J. gr. Concerto. Op. 25. 3 thl.

— — Fantaisie et Variations av. acc. de l'Orchestre. Op. 4. 1 thl. 8 gr.

Schneider, W. 3 Marches. Op. 8. 16 gr.

Steibelt, D. le Berger et ses moutons, Rondo pastoral. 8 gr.

— — Fantaisie. 16 gr.

— — Fantaisie s. l'air de Danse la nouvelle Zoe, av. 9 Variations. 1 Thl.

— — Fantaisie av. 6 Variations. 10 gr.

— — do av. 8 do 16 gr.

— — Duo p. 2 Pianofortes. 16 gr.

— — Sonate à 4 ms. № 6. 16 gr.

— — Sonate. Op. 9. 12 gr.

— — gr. Sonate. Op. 25. 1 thl.

— — 2 Sonates. Op. 66. 1 thl. 8 gr.

— — 3 Sonatines av. Flûte ou Vlon. Op. 10. 2 thl.

— — 3 Sonates av. Flûte obligé. Op. 73. 2 thl.

— — 3 Sonates av. Violon oblige. Op. 71. № 1. 2. 3. à 18 gr.

— — 3 gr. Sonates. Op. 76. № 1. 2. 3. à 18 gr.

Steibelt, D. 4me gr. Concerto av. acc. de l'Orchestre (Es dur) 2 thl. 12 gr.
Sterkel, Variations sur un air favorit des Gebrenn-niss 10 gr.
Ulrich, Th. differentes Danses 8 gr.
Walch, 24 Ecossoises 8 gr.
Witthowsky, L. de, 6 Polonoises 12 gr.
Wölfl, J. 2 Sonates Op. 27 No. 1 e. 2 1 thl. 8 gr.

## Für die Violine oder Violoncell.

Dotzauer, J. J. F. Quartetto p. Violoncelle, 2 Violons et Alto. Op. 13 1 Thl.
— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 14 18 gr.
Eberwein, M. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viole et Vcello. Op. 1. Liv. 1 à 3 chaque Livraison 1 thl.
Kreutzer, R. 2 Quatuors. No. 1 2 1 thl. 4 gr.
— — 6 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vello. Op. 1. Liv. 1. 1 thl.
— — 2 do. 2 do. Op. 1. No. 2. 1 thl.
— — Caprices ou Etudes du Violon. Liv. 1 à 2 chaque Livraison 8 gr.
— — 4me Concerto. 1 thl.
Kreutzer, R. 4me Concerto p. Violon. 1 Thl. 8 gr.
Kummer, G. H. Variations p. Violoncelle et Basso. Op. 13. 8 gr.
Rode, P. 1er Concerto. 1 thl.
— — 2me Concerto. 1 thl.
— — 3me Concerto. 1 thl.
— — 3 Duos p. 2 Violons. Liv. 1 de Duos. 1 thl.
— — 3 Duos. Liv. 2. 1 thl. 8 gr.
Viotti, J. B. 3 Trios p. 2 Viols. et Vlle. Op. 19. 1 thl. 12 gr.
— — 3 Quatuors p. 2 Vls. Alto et Violoncelle. Liv. 1. 1 Thl. 8 gr.
— — 16me Concerto L. E. 1 thl.

## Für Blasinstrumente.

Bockhofen, H. Concerto p. Clarinette avec accomp. de l'Orch. Op. 16 1 thl.
Dressler, R. Caprices ou etude p. la flûte 16 gr.
Hugot, 6me Concerto p. la flûte. Oeuvr. posthume
Jadin et Germier Potpourri p. Pfte et flûte 16 gr.
— — 3 Nocturnes conc. p. Pforte, et Hautb. ou Violon, ou Clarinette, ou Flûte. 1 thl. 16 gr.
Kummer, G. H. Concerto facile p. le Basson. Op. 12 1 thl. 8 gr.
— — 10 Trios p. 3 Bassons. Op. 13. 16 gr.



Lefevre, 4me Concerto p. la Clarinette 1 Thl. 8 gr.
— — 6me Concerto p. le même Instr. 1 Thl. 8 gr.
Walch, 3 Marches p. 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Cors, Flûte, 2 Bassons, Trompette et Serpent ad lib. No. 1. 2. à 16 gr.
Wunderlich, J. G. 3 grands Solos p. la Flûte. 16 gr.
— — Divertissement p. la Flûte 16 gr.

## Für Gesang mit Begleitung.

Ferrari, G. G. 6 Ariette coll accomp. di Pianof. ridotte p. la Chitarra. No. 1 1 Thl.
— — 6 Duetti. No. 2 1 Thl.
— — 12 Canzoni coll accomp. di Pforte. 1 thl.
— — 6 Notturni coll acc. di Pforte ridotte per la chitarra da Seidler 1 thl.
Harder, A. Lieder mit Begleitung der Guitarre Op. 22 16 gr.
Küster, G. 12 Canzonette coll accomp. di Pianoforte 1 thl. 8 gr.
— — Kantate: Hadiger Gott, sieh gnädig etc. No. 1. Partitur 1 thl.
— — Kantate No. 2. Allerbarmer, höre. 16 gr.
— — Arie Meine Treue darf nicht wanken, etc. Klavier-Auszug und Orchesterstimmen (No. 10) 12 gr.
— — Arie Lass Geliebter, lass mich etc. Klavier-Auszug und Orchesterstimmen. (No. 10) 12 gr.

Haydn, J. Sinfonien in Partitur No. 3. 1 thl.
— — do. do. No. 4. 5. 6. à 1 thl. 6 gr.
— — Messe in Partitur No. 6. (B dur) 4 Thl.
Paer, F. Ouverture à grand Orchestre, de l'Opera Genevre 1 Thl.
Sterkel, Sinfonie à gr. Orchestre No. 6. 2 thl. 12 gr.
Walch, 24 Ecossaises p. 2 Violons, Flûte ou Clarinette, Hautbois, 2 Cors et Basse. L. 1 3 16 gr.
Winter, Ouverture à grand Orchestre de l'Op. Proserpine 1 Thl.
Brand, J. P. do, Sonate p. la Guitarre ou Violon. 6 gr.
Fischer, A. G. 100 kurze und leichte Orgel-Vorspiele 2 Hefte. 2 thl. 6 gr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. | N°. 19. | 1809.

### *Ueber Hrn. D. Apels Abhandlung über Rhythmus und Metrum.*

Mehrere an mich ergangene Anfragen, was ich zu der scharfsinnigen Abhandlung über Rhythmus und Metrum in der musik. Zeit. meyne, veranlassen mich, wenigstens so viel als für das philologische Publikum hinreichend ist, darüber zu sagen. Dieses aber besteht darin, dass ich den in jener Abhandlung aufgestellten Grundsätzen in keiner Rücksicht beystimmen kann. Und zwar aus folgenden zwey Gründen.

Erstens kann man von dem, welcher ein, auch für die alte Metrik geltendes Princip aufstellen will, mit Recht fordern, dass er dieselbe gründlich kenne. Diese Kenntnis aber geht dem Verfasser ab, wie sowol diese Abhandlung, als die den Aetnäern angehängte zeigt. Von mehreren Beyspielen begnüge ich mich blos das anzuführen, was der Verf. sich da zu Schulden kommen lässt, wo er gerade den Laien am meisten scheinen muss Recht zu haben. Mus. Z. No. 4. 1807, wo er die von mir so genannte Basis anders zu erklären sucht, schliesst er, durch seine Theorie genöthigt, S. 62. den Pyrrhichius davon aus, mit dem Zusatze, dass sich für denselben auch keine Beyspiele finden werden, wo er nicht entweder als blosse Anakrusis, oder, mit Erhebung der ersten Kürze zur Länge durch den Accent, als Trochaeus seinen Platz gefunden haben sollte. Allein nicht zu gedenken, dass diese Erhebung der Kürze zur Länge durch den Accent in dergleichen Rhythmen völlig unstatthaft ist, so bestätigen den Gebrauch des Pyrrhichius nicht nur die Grammatiker ausdrücklich, sondern er findet sich auch in solchen Beyspielen, die gegen alle mögliche Exception gesichert sind, wie in dem eben um deswillen vom Hephästion angeführten Verse der Sappho,

γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον,

und vielen andern Stellen. Was wird nun also aus des Verfassers Theorie?

Zweytens kann ich überhaupt den Weg, den der Verfasser geht, nicht für den richtigen erkennen. Da er alle Metrik auf die Regeln unsere Musiktakte zurückführt, so kann ich zwar, wenn nach seiner Theorie jemand Verse machen will, nichts dagegen einwenden: allein die Anwendung dieser Theorie auf die Verse der Alten muss ich verbitten. Denn bey uns, wo die Musik auf einen bewundernswürdigen Grad der Vollkommenheit gekommen ist, die Metrik dagegen noch äusserst vernachlässigt liegt, ist es kein Wunder, wenn man, um eine Regel für seine Verse zu holen, zu der Musik, wo es an festen Regeln nicht fehlt, seine Zuflucht nimmt. Bey den Griechen hingegen ging die Poesie der Musik voraus; die Musik war blos Dienerin der Poesie, und ohne dieselbe nichts. Es können daher die Gesetze griechischer Verse nicht von der Musik entlehnt seyn, sondern umgekehrt musste die Musik ihre Gesetze von den Versen hernehmen. Wie viel weniger wird man also die Regeln der

griechischen Versmaasse nach dem Takte der heutigen Musik bestimmen können. Sollte die Urgrossmutter von der Urenkelin tanzen gelernt haben? Meynt aber der Verfasser, dass unsere Musik nur das anschaulicher darstelle, was schon in der alten Metrik vorhanden war, so fehlt seiner Behauptung aller Beweis. Denn da die Möglichkeit, einige alte Versmaasse auf unsern Takt zurückzuführen, noch kein Beweis ist, dass unser Takt überhaupt die Regel der alten Versmaasse sey, zumal da mehrern derselben nur mit grossem Zwange und durch willkührliche, den alten Autoritäten geradezu widerstreitende Hypothesen mit unserm Takt in Einstimmung gebracht werden können: so müsste nothwendig ein historischer Beweis geführt werden. Diesen aber hat nicht nur der Verfasser nicht geführt, sondern es wird überhaupt niemand je einen solchen Beweis führen können. Ich sage dieses, nicht unbekannt mit dem, was mehrere ein scharfsinniger Mann als einen Versuch dieser Art beybringen wird. Vielmehr leiten sowol die historischen Data, als eine unbefangene Ansicht der alten Metrik geradezu auf die Behauptung, dass die alten Versmaasse mit unserm Takte nichts zu thun haben. Der Takt ist an sich kein nothwendiger Theil des musikalischen Rhythmus; er ist nur ein Mittel, ohne welches die jetzige Musik in ihrer Vollkommenheit nicht bestehen könnte. Denn da in ihr nicht nur eine Note mittelst der Theilung durch Zwey in vierundsechzig Theile getheilt werden kann, sondern auch nach einer Theilung durch Drey Triolen, und nach andern Theilungen andere Auflösungen anlässt; da ferner oft, oder fast immer, mehrere verschiedene Rhythmen neben einander herlaufen, und die Menge derselben oft noch gar durch die Anzahl der begleitenden Instrumente vervielfältigt wird: so ist ein einziger, einfacher, sich durchaus gleichbleibender Rhythmus, welches der des Takts ist, unentbehrlich, um alle jene mannichfaltigen Rhythmen und Veränderungen der Rhythmen zusammenzuhalten. Wo also nichts zusammenzuhalten ist, wozu soll da der Takt? Dies ist aber bey den Griechen der Fall, bey welchen alle Verschiedenheit der Noten in Vierteln und Achteln bestehet, verschiedene neben einander fortlaufende Rhythmen aber, so viel man weiss, gar nicht im Gebrauch waren, sondern vielmehr der Gesang und die Instrumente bloss den Rhythmus des Versmaasses befolgten. Mit andern Worten, der Rhythmus der Noten ist von dem Rhythmus des Takts ganz verschieden, obwol beyde zufällig zusammenstimmen können. Giebt man z. B. folgende Noten an, und schlägt den Takt dazu,

so fällt der Rhythmus des Takts mit dem der Noten in einen Rhythmus zusammen. Giebt man hingegen folgende Noten an, indem man den Takt dazu schlägt,

so hört man zugleich zwey verschiedene, nicht zusammenstimmende, weil aber, weil sie gleiches Maass haben, neben einander fortlaufende Rhythmen:

Wenn nun, wie bey den Griechen, die Worte des Gesangs den Rhythmus der Noten haben und die begleitenden Instrumente auch diesen Rhythmus, und keinen andern, angeben; wozu sollte nebenher noch der Rhythmus des Takts nöthig seyn? Vom Unnöthigen waren die Griechen keine Freunde. Werden aber nun gar verschiedene Rhythmen verbunden, wie in dem den Alten nachgebildeten Verse von Klopstock,

nieder zu dem Hayne der Barden senkt,

wär' es nicht widersinnig, wenn man, um den hier ganz unnöthigen Taktrhythmus zu ha-

ben, den Rhythmus der Worte so abtheilen wollte:

Eben so ist es mit vielen andern Rhythmen, die sich durchaus in keinen Takt bringen lassen, wenn man nicht seine Zuflucht zu Punkten und Pausen nehmen will, wozu sich kein Rechtsgrund auffindet. Ja es giebt sogar umgekehrte Taktarten, die, so wenig sie auch auffallendes haben, doch in keinem griechischen Rhythmus vorkommen, z. B. die von dem Verfasser der erwähnten Abhandlung angenommenen malaiischen Rhythmen, welche $\frac{3}{8}$ Takt haben. Der ganze Grund, warum der Verf. auf seine Theorie kommen musste, ist der, dass diejenigen, welche sich viel mit Musik beschäftigen, Gesang ohne Takt kaum denken zu können scheinen. Allein dies ist blos eine durch Gewöhnung an unsre Musik entstandene subjektive Unmöglichkeit, die bey einer unbefangenen Prüfung sogleich verschwinden muss. Schon folgende, richtig verstandene Frage dürfte zur Beseitigung derselben hinreichend seyn: wenn unter den in dem Umfange eines sogenannten ganzen Taktes enthaltenen Noten ein Rhythmus von drey Triolen vorkommt, welchen Takt hat dieser Rhythmus?

G. Hermann.

## Nachrichten.

Prag, d. 20sten Jan. Ehe ich zu der Uebersicht dessen komme, was uns in den letzten Monaten in der hiesigen musik. Welt geboten wurde, hole ich aus der beträchtlichen Zwischenzeit seit meinen letzten Nachrichten vom vorigen Jahre das nach, was mir dieses Nachholens in irgend einer Betracht vorzüglich würdig scheint. Nehmen Sie also mein heutiges Schreiben als Einleitung zu den folgenden.

Noch im Frühling liess sich Hr. Schenk, der in Berlin so sehr beliebte und daselbst so oft gerühmte Flötist, auf seiner Durchreise nach Wien, hier hören. (Bekanntlich ist er der Gemal der ebenfalls so sehr beliebten Schauspielerin, vormals Mad. Fleck, welche dieselbe Reise machte.) Hr. Sch. ist gewiss ein sehr erwünschtes und rühmenswürdiges Mitglied eines guten Orchesters; aber wie er als Virtuos so oft und so angemessen von Berlinern gepriesen werden könne, das begreift man nicht, wenn man nicht wüsste, dass ein schöner Ton (und freylich mit Recht) überall viele Freunde findet, und dass die Berliner überhaupt gern und etwas stark zu loben pflegen — es versteht sich, das, was sie selbst besitzen! Ausser diesem schönen Ton muss auch die Reinheit und Klarheit des Vortrags des Hrn. Sch. gerühmt werden, übrigens aber ist dieser sein Vortrag ziemlich monoton und oft sogar schleppend, ohne eigenthümlichen Geist, ohne inneres, wahres Leben. So waren denn auch die von ihm gewählten Stücke beschaffen. Uebrigens bedauern wir, dass auch er die Erfahrung machen musste, Frühling und Sommer seyen bey uns für musikal. Darstellungen durchaus ungünstig.

Die musikalische Wittwen-Societät, die, seit sie sich des Glückes erfreut, einen so würdigen Kunstfreund, den Hrn. Grafen Friedrich Nostitz-Rhineck, zu ihrem Protektor zu haben, sich immer mehr vervollkommnet, gewährte uns ein hier noch ungekanntes Vergnügen, indem sie im Monat May zu ihrem Besten vier musikal. Akademien im Garten des Hrn. Grafen v. Waldstein gab, dem für die Bereitwilligkeit, womit er seine schönen Anlagen und den geräumigen Salon dem allgemeinen Genusse widmete, öffentlicher Dank gebührt. Es war das erstemal, dass in unserm Weichbild Kunst und Natur also vereint auf die Gemüther wirkten, und die Theilnahme des Publikums schon daher sehr

betrachtlich. Der Eintrittspreis in den Garten war billig und auf die Menge wohl berechnet; nur für den Salon war ein sehr erhöhter, dessen ungeachtet aber beträchtliches Abonnement vom Adel und dem höhern Mittelstande eröffnet, welche beyde sich bey allen ähnlichen Anstalten vorzüglich auszeichnen. Man gab mit stark besetztem Orchester jedesmal zwey Sinfonieen und zwey grosse Chöre — erstere von **Mozart**, **Haydn**, **Blyma**, **Wittasek**, **Rösler**, **Cartellieri** und **Grafen J. v. N.**; letztere, von **Haydn** und **Mozart**, und **Schillers** Hymne an die Freude mit der bekannten Melodie in C dur, die jedoch hier bey weitem nicht die Wirkung that, deren wir uns aus manchen kleinern, frohen Kreisen so gern erinnern. Sie war diesmal in B dur gesetzt — ein zu hoher Ton! Was hat wol Hrn. **Wittasek**, der sie fürs Orchester setzte, dazu bewogen? Das erstemal gaben die Hrn. **Beer** und **Farnik**, statt des Chores, ein Doppelkonzert für zwey Klarinetten von **Schneider**, dem jedoch das Lokale nicht günstig war. So sehr man auch Ursache hat, mit der Ausführung des Orchesters im Ganzen zufrieden zu seyn, so können wir doch abermals den Wunsch nicht unterdrücken, dass bey Verstärkung der Stimmen mehr auf ein richtiges Verhältnis Rücksicht genommen werde, und man sich deshalb in der Akustik Raths erholen möge.

Wenn in diesen Akademieen die Ausbeute für den Liebhaber der Kunst ziemlich reich und erfreulich war, so bot uns das Theater ganz das Gegentheil dar. Die Uniform von **Weigl** fiel bey der ersten Vorstellung durch und wurde nach einigen auch nicht glücklichen Produktionen ganz bey Seite gesetzt. Das Werk selbst ist überall bekannt; man mag also selbst abnehmen, wie viel von diesem Schicksal auf Kosten der Darstellung gerechnet werden muss. **Mozarts Entführung aus dem Serail** konnte selbst die herrliche Musik kaum vor einem gleichen Geschick schützen. Sie ging erbärmlich, und beynahe kein Tempo wurde richtig genommen. Gleich in der ersten Arie (**Hier soll ich dich denn sehen**,) nahm Hr. **Grünbaum** (Belmonte) das Tempo so unmässig rasch, dass man Mühe hatte, sie wieder zu erkennen. Es scheint fast, er glaube, Feuer und Affekt, welche beyde ihm gar sehr mangeln, können durch ein schnelles Tempo ersetzt werden. Zum Wirrwarr ward das Finale des ersten Akts (**Marsch, marsch, marsch**) übertrieben und zu Grunde gerichtet, und selbst das geübteste Ohr würde nicht im Stande gewesen seyn, die komplicirten Schönheiten dieses in seiner Art so seltenen Stücks zu fassen. Hr. **Hasse** gab den Osmin in seiner gewöhnlichen schläfrigen Manier, und liess uns selbst im Gesang, vorzüglich in der Arie: Solche hergelaufne Laffen — sehr viel zu wünschen übrig. Wenn doch die Herren und Damen der Bühne von dem elenden Wahn ablassen wollten, alle Singpartieen, die keine Kolloraturen vertragen, seyen nicht brillant und ihrer Anstrengung unwürdig! Constanze wurde nach einander von Dem. **Ph. Bussel** und Mad. **Fischer** gegeben. Der Gesang der ersteren ist in diesen Blättern schon mehrmals erwähnt worden, und wenn auch Mad. F. vor jener grosse Vorzüge hat, so hat sie doch keineswegs dem Ruf entsprochen, der ihr vorangieng. — Bey der ersten Vorstellung debutirten Hr. und Mad. **Ruttmayer** als **Pedrillo** u. **Blonde**. Hr. R. spielte und sang seine Parthie recht angenehm. Mad. R. distonirte die ganze Oper hindurch, und sang gewöhnlich beynahe um einen halben Ton zu hoch. Beyde sind bereits nach Würzburg abgegangen. Ihre Rolle übernahm Dem. **Weitech**, welche diesen Sommer zuerst die Bühne betrat. Sie sang um viel besser; im Spiel ist sie aber noch ganz Anfängerin; und was sie statt Munterkeit und Schalkhaftigkeit giebt, kommt so dick und derb, dass wir, sie zu schonen,

es lieber gar nicht benennen wollen. Der Bass Solim wird es uns hoffentlich Dank wissen, wenn wir seine Grimassen ganz übergehen.

**Die Mitternacht**, von **Seyfried**, Oper in einem Aufzuge, belohnte das Einstudiren nicht, und war, wie mehrere der Art, nur eine flüchtige Erscheinung auf der Bühne.

Mozarts **Titus** ging zwar im Ganzen besser, als mehrere vorhergehende Opern, doch können wir diese Produktion auch nur vergleichungsweise unter die gelungenen zählen. Hr. **Grünbaum**, der, als Sesto, alle mögliche Mühe anwendte, übertraf wirklich sich selbst; dennoch wünschte man, und nicht ohne Grund, einen schönen Sopran für diese Rolle zurück, zumal da sich das Ohr hier an denselben schon gewöhnt hatte. Dass ein unmusikalischer Regisseur übersieht, wie sehr durch eine solche Verwechselung das richtige Verhältniss der Stimmen gegen einander gestört wird, ist uns wol nichts Neues; dass aber auch ein Kapellmeister dagegen nichts einwendet, kann man nicht so leicht verzeihen, und vielleicht nur an Hrn. Wenzel Müller erklären. Wir gedachten wirklich mit Wehmuth der Zeiten, wo unsre unvergessliche **Strinasacchi** diese Rolle gab! Warum wurde sie nicht durch Dem. Müller besetzt? Wir würden dann überdiess den Titus von Hrn. Gr. weit besser **gehört**, und nicht so hölzern **gesehen** haben, als ihn Hr. Fleischmann gab. Mad. **Fischer** erregte in uns abwechselnd Mitleid und Unwillen. Mit einer wahren Singwuth verschnörkelte sie auf die widrigste Art die schönsten, edelsten und einfachsten Gesangstücke, obschon ihr die Natur noch überdiess die Biegsamkeit der Kehle versagt hat, welche diesen glänzenden Unsinn allein noch erträglich macht. Mad. F. bewies uns abermals nur zu deutlich, wie wenig sie mit echter Singmethode bekannt sey. Möchte sie doch unsre freymüthige und gutgemeynte Warnung beherzigen, und sich nicht durch das fade **Brave** Rufen(!) mancher unterrichteter und geschmackloser Enthusiasten verleiten lassen, in der Sünde gegen das wirklich Schöne und Wahre zu verharren. Ihr Spiel ist überladen, und scheint dem Zuschauer immer zuzurufen: Hieher schaut! jetzt kömmt das Wahre!

Winters **Moses von Montalban** hatte sich ebenfalls keiner sehr glücklichen Darstellung zu erfreuen, und so wird es wol allen bedeutenden Werken gehen, so lange man nicht Anstalt trifft, dass durch wiederholte, hinlängliche Opernproben das Ensemble in einander greift. Die Musik selbst steht dem unterbrochenen Opferfest, zu welchem sie grossentheils, und zum Theil nur allzustark erinnert, beträchtlich nach; nur einzelne Stücke zeichnen sich durch Neuheit und Originalität vorzüglich aus.

Weit besser ging und öftern wurde mit vollem Hause wiederholt — das **Sonntagskind**, von **W. Müller**. Was soll man dazu sagen? Soll man das Publikum tadeln, das hinein geht, oder die Direktion, die solche Stücke neu einstudiren lässt, welche selbst auf den Nebentheatern schon veraltet und vergessen sind? Dass auch Menschen von Geist und Bildung zuweilen gern über eine Farce lachen, besonders wenn die Kräfte der Bühne es ihnen nicht erlauben, sich über ein grosses Werk zu erfreuen — das ist ihnen freylich nicht zu verargen; und die Direktionen — allerdings können sie darauf rechnen, dass das Rohe und Geschmacklose, wenn es nur hin und wieder einen derben Spass enthält, immer die Mehrzahl interessiren wird! Am letztern kann es hier um so weniger fehlen, da der Schauspieler glaubt, in diesen Burlesken sich alle Possen erlauben zu dürfen, und ihm hier kein andrer Massstab gilt, als eben das Lachen des Publikums, was denn nie fehlt und — mehrere dann nicht selten bis zur ekelhaften Karikatur verführt. Das

ward ihnen denn nicht übel genommen. Das Publikum, das jetzt so selten zum Lachen disponirt ist, freut sich gelacht zu haben und kömmt wieder, die Direktion findet eine volle Kasse, die Schauspieler haben blos aus Erkenntlichkeit und zum Nutzen der Direktion, nicht aus schnöder Humanität, einiges albernes Zeug gemacht u. s. w., nun, so ist alles in bester Ordnung. Hr. Kapellm. W. Müller — ob durch die gute Aufnahme seines Kindleins begeistert, oder zu dessen Verherrlichung schon früher dazu bestimmt, wissen wir nicht — spielte in den ersten Vorstellungen mit noch vier Individuen im Orchester die Maultrommel — vulgo das Brummeisen! Man muss gestehen, dass er dies sanfte Instrument mit viel Delikatesse und Fertigkeit behandelt! Ein rauschender, lachender Beyfall krönte ihn dafür und Seligkeit floss über sein Antlitz.

Noch hörten wir zwey durchreisende italienische Sänger, Hrn. Todi und Mad. Pinton, in einer eigens für sie von Hrn. Kapellm. Livarati komponirten Oper: Aeneas in Carthago. Hr. T. ist ein Altist mit einer etwas heulenden Stimme, und benahm uns alle Lust, je wieder einen Kastraten dieser Art zu hören. Mad. P. gehört in die Klasse der Sängerinnen, welche in Italien die Jahrmärkte zu bereisen pflegen. Beyde werden in den Lorbeerkranz ihres Vaterlandes schwerlich ein neues Reis flechten. Die Musik scheint ganz für die Talente dieser beyden Individuen berechnet zu seyn, wenn anders Hr. Livarati bey dieser Arbeit überhaupt etwas berechnet hat.

Einige Tage darauf gab Hr. Hiller, vom Ständischen Theater zu Grätz, den Pygmalion, in der italienischen Oper gleiches Namens, zur Gastrolle. Es wurde viel gegähnt: dies ist alles, was wir davon sagen können. Nächstens mehr über die Kunst in Prag

---

Berlin, d. 26sten Jan. Den 18ten ward zum Benefiz für Hrn. Gern, ausser der Posse von Kotzebue: das Landhaus an der Heerstrasse, zum erstenmal mit vielem Beyfall gegeben: Die Prinzessin Gusta, ein Singspiel in drey Akten mit Tanz, nach dem Französ. des Dupaty bearbeitet von Herklots. Die Musik ist von Solie. Das Sujet, das schon von Ihrem Pariser Korrespondenten mitgetheilt worden, ist sehr interessant, die Dekorationen sind schön, und besonders die erste das Eiland der Liebe; die Musik ist leicht und gefällig — Grund genug, dem Stück eine lange Dauer auf unserm Repertoire zu versprechen. Dem. Schick, als Prinzessin, Hr. Beschort, als Herzog, Hr. Eunike, als Graf Beaufort, Hr. Gern, als Schlossgärtner Niclas etc. spielten und sangen liebenswürdig, und trugen durch ihre sehr gefällige Darstellung zu dem angenehmen Eindruck bey, welchen das Stück machte. Ich nenne Ihnen nur die vorzüglichern Partieen, die allgemein gefielen: im ersten Akt, das mehrstimmige Gesangstück No. 5. Geliebt mich zu wissen etc., und No. 6, Klaudinens (Dem. Gern) Ariette: Wer giebt an diesem schönen Ort etc. Im zweyten Aufzug: No. 8., Duett zwischen Valentin (Hr. Wurm) und Klaudine. Ein andermal muss ich dich bitten etc.; die Romanze der Prinzessin No. 9., Wo giebts ein edleres Band etc., und das Terzett No. 11, zwischen der Prinzessin, der Baronin (Dem. Mebus) und Beaufort; und im 3ten Aufzug No. 15. das Lied der zwey Pagen (Dem. Sebastiani d. jüng. und Joseph Gern): Hier in Amors Gotteshand etc., und die Romanze der Prinzessin N. 15. Geister meiner ruhmvollen Ahnen etc. Einen unangenehmen Eindruck machte, dass Mad. Sebastiani, welche die Rolle der Markisin erträglich gab, weil sie nicht singen kann, die Stelle im mehrstimmigen Gesangstück, No. 3. des ersten Akts: Der Höfe te buntes Gewühl etc. nicht sang, sondern sprach.

Die musikalischen Divertissements des kö-

rugl. Kammermusikus G. A. Schneider haben sich in grosse Konzerte verwandelt. Am 12ten ward Haydns Schöpfung recht gut gegeben; die Soloparthieen sangen Mad. Schneider und Dem. Koch, und die Hrn Ambrosch, Gern und Hellwig. Am 19ten hörten wir eine Sinfonie vom Hr. v. Drieberg, einem neu auftretenden Dilettanten, welcher man einen gewissen Effekt nicht absprechen kann. Hr. Beschort deklamirte Schillers Taucher, und Beethovens grosses Sextett (Violine, Bratsche, Cello, Kontrebass, Klarinett, Horn und Fagott) beschloss den ersten Theil. Im 2ten Theile sang der Ihnen von andern Orten schon bekannte Hr. Weitzel eine Arie von Righini. Er erreicht weder Gerns Reinheit und sonoren Ton, noch Fischers Kraft; seine Mitteltöne sind aber sehr angenehm und voll. Hr. Weiss spielte recht brav ein Violoncellkonzert von seinem Lehrer, B. Romberg. Eine kraftvolle und harmonienreiche Sinfonie von A. Romberg beschloss den interessanten Abend.

---

Leipzig. Am 30sten Jan. gab Fräulein Therese von Winkel aus Dresden Konzert im Gewandhaus-Saale, und liess sich vor einem sehr zahlreichen Auditorium auf der Pedalharfe hören.

Das Fräulein, schon von der Natur mit manchem angenehmen Talente geschmückt, hat sich von frühen Jahren an in wahrhaft bewundernswürdigem Fleiss und unwandelbarer Ausdauer der Malerey und Tonkunst hingegeben, dies, und was sie damit in diesen Künsten erreicht, hat ihr überall viel Aufmerksamkeit, Achtung, und wohlwollendes Entgegenkommen erworben, und wird ihr dasselbe hoffentlich auch künftig überall erwerben — was denn allerdings, ihr und den Theilnehmenden zur Ehre, auch öffentlich anerkannt zu werden verdient. Dabey möchten wir ihr aber, rechtschaffen und unverholen, wünschen, dass, um ihr Glück als Virtuosin dauerhaft zu begründen, theils man nicht übertriebene, ungemessene Erwartungen von ihr erregte, theils sie von wackern deutschen Meistern mit gehalt- und seelenvollern Kompositionen unterstützt würde, als fast alle die französischen waren, welche sie vortrug. Fräulein von Winkel verdiente ganz gewiss Beyfall, und fand ihn auch; aber dieser Beyfall würde noch weit lebhafter und angetheilt gewesen seyn, wenn früher jenes Erste nicht geschehen wäre, wol aber dieses Zweyte. Ihr Spiel ist fertig, ziemlich sicher, und methodisch; sie besiegt sehr beträchtliche Schwierigkeiten, und besiegt sie fast immer mit Glück, sie hält sich frey von dem einen Extrem, worein die meisten Harfenspielerinnen verfallen — weichlich auf dem Instrumente zu lispeln und zu tändeln, fällt darüber aber zuweilen ins zweyte, in Rauhheit und Härte, ihr treffliches Erard'sches Instrument selbst, so wie ihr angenehmer Anstand beym Spiel desselben, helfen das Vortheilhafte des Eindrucks ihres ganzen Erscheinung nicht wenig vermehren.

Sie trug erst ein Duo für Harfe und Pianoforte (mit Hrn Musikd. Müller) von Nadermann vor, das, nach Art eines Potpourri, aus Lieblingsstücken der Zauberflöte zusammengestellt und bearbeitet war. Dann begleitete sie J. Haydns vortreffliche Scene aus Orfeo e Euridice. Rendete a questo seno etc., welche Dem. Schicht sehr angenehm sang; spielte hernach eine Fantasie von Nadermann, ohne Begleitung, ein Notturno von Morin, mit Quartettbegleitung; ferner die Harfenpartie zu Naumanns einfachem, andächtigem, seelenvollem Pilgergesang: Lo poste e noi diserro etc. (aus dem Oratorium gli Pellegrini,) endlich Variationen von Dalvimare; und beschloss mit einem kurzen Divertissement von Steibelt, (einem Bacchanale, wie es der Komponist genannt hat) wo sie, zu muntern Tanzmelo-

chen, die Hr. Musikd. Müller auf dem Pianoforte vortrug, das Tambour de Basque — das grössere, veredelte Tambourin — nicht ohne Gewandheit schlug.

Jener treffliche Pilgergesang Metastasio's, welcher schon vormals von Hesse, und dann in den letzten Jahren seines Lebens von Naumann — von beyden nach ganz verschiedenen Ansichten, und doch auch von beyden so meisterhaft in Musik gesetzt worden, ist vor einigen Jahren einzeln, im Klavierauszuge, herausgekommen und eben jetzt ein Lieblingsstück vieler guter Sängerinnen und Sänger. Vielleicht wünschen Manche von diesen ihn auch deutsch zu singen. Wir setzen deshalb eine Uebersetzung desselben hieher, die so genau gemacht ist, dass sie Jedermann sich selbst leicht unterlegen kann. Wir verdanken sie Hrn. Tiedge, dem verehrten Sänger der Urania.

| | |
|---|---|
| Le porte a noi disserra,<br>Gerusalem bramata,<br>Già lieta, or desolata,<br>Mà sempre illustre terra. | Wir sehen deinen Thoren,<br>O Zion, mit Verlangen,<br>Sehn nicht mehr hoch dich prangen,<br>Doch immer hoch erkoren. |
| E' ver che più non vanti<br>La forte rocca, e il chiaro<br>Tempio, che in te fondaro<br>Due de' maggior Regnanti. | Kein Lied mehr, dich zu preisen,<br>Kein Lied des Ruhms verkündet<br>Das Heiligthum, gegründet<br>Von zwey gekrönten Weisen, |
| Per consolarti poni,<br>Se dal poter Romano<br>Furo adeguati al piano<br>Gli eccelsi muri tuoi. | Doch darfst du nicht mehr trauern,<br>Dass Rom dich hat zersplittert;<br>Zwar liegt herabgeschmettert<br>Die Hoheit deiner Mauern: |
| Te avvan ogn' altra apprezza<br>Che tu, che sulle in te<br>Morse il sommo Re<br>Per la comune salvezza, | Doch bist du hocherhaben,<br>Der Gottmensch liess sich hier,<br>Jerusalem, in dir,<br>Zum Heil der Welt begraben. |
| Da questo al termine<br>Del mondo passar sua<br>Dato, ah, per lui ci sia<br>La celeste abitar,<br>Gerusalemme! | Und wandeln wir sonst fort<br>Aus diesem dunkeln Leben:<br>Werd' uns dann *) durch ihn gegeben<br>Jene Himmelswohnung dort,<br>Das hohe Zion! |

## Kurze Anzeigen.

*Rondeau p. le Pianoforte par J. B. Cramer.* No. 10. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Unter den neu herausgekommenen Cramerschen Rondeaus das einfachste, kürzeste und leichteste, aber dennoch durch angenehme Melodie, und auch durch manche auserlesene Wendung der Harmonie, interessant, in der Art von den übrigen Nummern nicht verschieden.

*Adagio pour le Pianoforte comp. par J. B. Cramer.* No. 9. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Angenehme, sangbare Melodieen, verständig und wirksam in der Harmonie ausgeführt und gut im Ganzen zusammengehalten; eine Kleinigkeit, aber keine verächtliche.

*) Diese und die folgende Erweiterung wird durch Naumanns Behandlung der Worte nothwendig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. No. 20. 1809.

## Ritter Gluck.

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft, welche durch die Strassen weht. Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt — Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere u. s. w. durch die Linden, nach dem Thiergarten ziehen. Bald sind alle Plätze bey Klaus und Weber besetzt, der Mohrrüben-Kaffee dampft, die Elegants zünden ihre Zigaros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen u. s. w., bis alles in eine Arie aus Fanchon zerfliesst, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatischer Fagott sich und die Zuhörer quälen. Dicht an dem Geländer, welches den Weberschen Bezirk von der Heerstrasse trennt, stehen mehrere kleine, runde Tische und Gartenstühle; hier athmet man freye Luft, beobachtet die Kommenden und Gehenden, ist entfernt von dem kakophonischen Getöse jenes vermaledeyten Orchesters: da setze ich mich hin, und überlasse mich dem leichten Spiel meiner Phantasie, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am theuersten seyn soll, spreche. Immer bunter und bunter wogt die Masse der Spaziergänger bey mir vorüber, aber nichts stört mich, nichts kann meine phantastische Gesellschaft verscheuchen. Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reisst mich aus der Traumwelt. Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte, und des Fagotts schnarrenden Grundbass allein höre ich, sie gehen auf und ab fest aneinander haltend in Oktaven, die das Ohr zerschneiden, und unwillkührlich, wie jemand, den ein brennender Schmerz ergreift, ruf' ich aus:

Welche rasende Musik! die abscheulichen Oktaven! — Neben mir murmelt es:

Verwünschtes Schicksal! schon wieder ein Oktavenjäger!

Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, dass, von mir unbemerkt, an demselben Tische ein Mann Platz genommen hat, der seinen Blick starr auf mich richtet und von dem nun mein Auge nicht wieder los kommen kann.

—

Nie sah' ich einen Kopf, nie eine Gestalt, die so schnell einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht hätten. Eine sanft gebogene Nase schloss sich an eine breite, offene Stirn, mit merklichen Erhöhungen über den buschigen, halbgrauen Augenbraunen, unter denen die Augen mit beynahe wildem, jugendlichem Feuer (der Mann mochte über funfzig seyn) hervorblitzten. Das weich geformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem ge-

schlossenen Munde, und ein skurriles Lächeln, hervorgebracht durch ein sonderbares Muskelspiel in den eingefallenen Backen, schien sich aufzulehnen gegen den tiefen, melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte. Nur wenige graue Löckchen lagen hinter den grossen, vom Kopfe abstehenden Ohren. Ein sehr weiter, moderner Ueberrock hüllte die grosse hagere Gestalt ein. So wie mein Blick auf den Mann traf, schlug er die Augen nieder, und setzte das Geschäft fort, worin ihn mein Ausruf wahrscheinlich unterbrochen hatte. Er schüttete nämlich aus verschiedenen kleinen Düten mit sichtbarem Wohlgefallen Taback in eine vor ihm stehende grosse Dose und feuchtete ihn mit rothem Wein aus einer Viertelsflasche an. Die Musik hatte aufgehört, ich fühlte die Nothwendigkeit ihn anzureden.

Es ist gut, dass die Musik schweigt, sagte ich; das war ja nicht auszuhalten.

Der Alte warf mir einen flüchtigen Blick zu und schüttete die letzte Düte aus.

Es wäre besser, dass man gar nicht spielte, nahm ich nochmals das Wort. Sind Sie nicht meiner Meynung?

Ich bin gar keiner Meynung, sagte er. Sie sind Musiker und Kenner von Profession ...

Sie irren, beydes bin ich nicht. Ich lernte ehemals Klavierspielen und Generalbass, wie eine Sache, die zur guten Erziehung gehört, und da sagte man mir unter andern, nichts mache einen widrigern Effekt, als wenn der Bass mit der Oberstimme in Oktaven fortschreite. Ich nahm das damals auf Autorität an und habe es nachher immer bewährt gefunden.

Wirklich? fiel er mir ein, stand auf, und schritt langsam und bedächtig nach den Musikanten hin, indem er öfters, den Blick in die Höhe gerichtet, mit flacher Hand leise an die Stirn klopfte, wie jemand, der irgend eine Erinnerung wecken will. Ich sah ihn mit den Musikanten sprechen, das er mit einer imponirenden Würde behandelte. Er kehrte zurück, und kaum hatte er sich gesetzt, als man die Ouverture der Iphigenia in Aulis zu spielen anfieng.

Mit halbgeschlossenen Augen, die verschränkten Arme auf den Tisch gestützt, hörte er das Andante an; den linken Fuss leise bewegend bezeichnete er das Eintreten der Stimmen: jetzt erhob er den Kopf — schnell warf er den Blick umher — die linke Hand, mit auseinandergespreitzten Fingern, ruhte auf dem Tische, als greife er einen vollen Accord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: es war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des andern Tempos angiebt — die rechte Hand fällt und das Allegro beginnt! — Eine brennende Röthe fliegt über die blassen Wangen; die Augenbraunen fahren zusammen auf der gerunzelten Stirn, eine innere Wuth entflammt den wilden Blick mit einem Feuer, das mehr und mehr das Lächeln wegzehrt, das noch um den halbgeöffneten Mund schwebte. Nun lehnt er sich zurück, hinauf ziehn sich die Augenbraunen, das Muskelspiel auf den Wangen kehrt zurück, die Augen erglänzen, ein tiefer, innerer Schmerz löst sich auf in Wollust, die alle Fibern ergreift und krampfhaft erschüttert! — tief aus der Brust zieht er den Athem, Tropfen stehen auf der Stirn; er deutet das Eintreten des Tutti und andere Hauptstellen an; seine rechte Hand verlässt den Takt nicht, mit der linken holt er sein Tuch hervor und fährt damit über das Gesicht. So belebte er das Skelett, welches jene paar Violinen von der Ouverture gaben, mit Fleisch und Farben. Ich hörte die sanfte, schmelzende Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt; ich hörte die leise anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unnennbarer Wehmuth erfüllen: das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und

gross schreitet das Unisono fort, die dumpfe Klage erstickt unter seinem zermalmenden Tritte —

Die Ouvertüre war geendigt; der Mann liess beyde Arme herabsinken und sass mit geschlossenen Augen da, wie jemand, den eine übergrosse Anstrengung entkräftet hat. Seine Flasche war leer: ich füllte sein Glas mit Burgunder, den ich unterdessen hatte geben lassen. Er holte einen schweren Seufzer, und schien aus einem tiefen Traume zu erwachen. Ich nöthigte ihn zum Trinken; er that es ohne Umstände, und indem er das volle Glas mit einem Zuge hinunterstürzte, rief er aus: Ich bin mit der Aufführung zufrieden! das Orchester hielt sich brav!

Und doch, nahm ich das Wort — doch wurden nur schwache Umrisse eines mit lebendigen Farben ausgeführten Meisterwerks gegeben.

Urtheile ich richtig? — Sie sind kein Berliner!

Ganz richtig; nur abwechselnd halte ich mich hier auf.

Der Burgunder ist gut: aber es wird kalt.

So lassen Sie uns ins Zimmer gehen und dort die Flasche leeren.

Ein guter Vorschlag. — Ich kenne Sie nicht; dafür kennen Sie mich aber auch nicht. Wir wollen uns unsere Nahmen nicht abfragen; Nahmen sind zuweilen lästig. Ich trinke Burgunder, er kostet mich nichts, wir befinden uns wohl bey einander, und damit gut!

Er sagte dies alles in gutmüthigem Humor. Wir waren ins Zimmer getreten; als er sich setzte, schlug er den Ueberrock auseinander und ich bemerkte mit Verwunderung, dass er unter demselben eine gestickte Weste mit langen Schössen, schwarz sammtne Beinkleider und einen ganz kleinen, silbernen Degen trug. Er knöpfte den Rock sorgfältig wieder zu.

Warum fragten Sie mich, ob ich ein Berliner sey? begann ich.

Weil ich in diesem Falle genöthigt gewesen wäre, Sie zu verlassen.

Das klingt räthselhaft.

Nicht im mindesten, so bald ich Ihnen sage, dass ich — nun, dass ich ein Komponist bin.

Noch immer errathe ich Sie nicht.

So verzeihen Sie meinen Ausruf vorhin: denn ich sehe, Sie verstehen sich ganz und gar nicht auf Berlin und auf Berliner.

Er stand auf und ging einigemal heftig auf und ab; dann trat er ans Fenster und sang kaum vernehmlich den Chor der Priesterinnen aus der Iphigenie in Tauris, indem er dann und wann bey dem Eintreten der Tutti an die Fensterscheiben klopfte. Mit Verwunderung bemerkte ich, dass er gewisse andere Wendungen der Melodieen nahm, die durch Kraft und Neuheit frappirten. Ich liess ihn gewähren. Er hatte geendigt und kehrte zurück zu seinem Sitz. Ganz ergriffen von des Mannes sonderbarem Benehmen und den phantastischen Aeusserungen eines seltenen musikalischen Talents, schwieg ich. Nach einer Weile fing er an:

Haben Sie nie komponirt?

Ja; ich habe mich in der Kunst versucht: nur fand ich alles, was ich, wie mich dünkte, in Augenblicken der Begeisterung geschrieben hatte, nachher matt und langweilig; da liess ich's denn bleiben.

Sie haben Unrecht gethan; denn schon, dass Sie eigne Versuche verwarfen, ist kein übles Zeichen Ihres Talents. Man lernt Musik als Knabe, weil's Papa und Mama so haben wollen; nun wird darauf los geklimpert und gegeigt: aber unvermerkt wird der Sinn empfänglicher für Melodie. Vielleicht war das halb vergessene Thema eines Liedchens, welches man nun anders sang, der erste eigne Gedanke, und dieser Embryo, mühsam genährt von fremden Kräften, gedieh zum Riesen, der,

alles Fremde um sich her aufzehrte und in sein Mark und Blut verwandelte! — Ha, wie ist es möglich, die tausenderley Arten, wie man zum Komponiren kommt, auch nur anzudeuten! — Es ist eine breite Heerstrasse, da tummeln sich alle herum, und jauchzen und schreyen: wir sind Geweihte! wir sind am Ziel! — Durchs elfenbeinerne Thor kommt man ins Reich der Träume: wenige sehen das Thor einmal, noch wenigere gehen durch! — Abenteuerlich sieht es hier aus. Tolle Gestalten schweben hin und her, aber sie haben Charakter — eine mehr wie die andere. Sie lassen sich auf der Heerstrasse nicht sehen: nur hinter dem elfenbeinernen Thor sind sie zu finden. Es ist schwer, aus diesem Reiche zu kommen; wie vor Alzinens Burg versperren die Ungeheuer den Weg — es wirbelt — es dreht sich — viele verträumen den Traum im Reich der Träume — sie zerfliessen im Traum, sie werfen körperlos — sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt. aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume — sie kommen zur Wahrheit — der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen! — Schaut die Sonne an, sie ist der Dreyklang, aus dem die Accorde, Sternen gleich, herabschiessen und euch mit Feuerfaden umspinnen — Verpuppt im Feuer liegt ihr da, bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne. —

Bey den letzten Worten war er aufgesprungen, warf den Blick, warf die Hand in die Höhe. Dann setzte er sich wieder und leerte schnell das ihm eingeschenkte Glas. Es entstand eine Stille, die ich nicht unterbrechen mochte, um den ausserordentlichen Mann nicht aus dem Geleise zu bringen. Endlich fuhr er beruhigter fort.

Als ich im Reich der Träume war, folterten mich tausend Schmerzen und Angst! Nacht war's und mich schreckten die grinsenden Larven der Ungeheuer, welche auf mich einstürmten und mich bald in den Abgrund des Meeres versenkten, bald hoch in die Lüfte emporhoben. Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit — Ich erwachte von meinen Schmerzen und sah ein grosses, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor, und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Accorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodieen strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen: da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über den brausenden Wellen — Nacht wurde es wieder, da traten zwey Kolossen in glänzenden Harnischen auf mich zu, Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge lächelte. Ich weiss, was deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling, Terz, wird unter die Kolossen treten; du wirst seine süsse Stimme hören, mich wieder sehen, und meine Melodieen werden dein seyn. —

Er hielt inne.

Und sie sahen das Auge wieder?

Ja, ich sah' es wieder! — Jahre lang seufzt' ich im Reich der Träume — da — ja da! — Ich sass in einem herrlichen Thal, und hörte zu, wie die Blumen tönend einander ansprachen. Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde. Unsichtbare Bande zogen mich hin zu ihr — sie hob ihr Haupt — der Kelch schloss sich auf, und aus ihm strahlte mir das Auge entgegen. Nun zogen die Töne, wie Lichtstrahlen, aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Grösser und grösser wurden der Sonnenblume Blätter — Gluthen strömten aus ihnen hervor — sie umflossen mich — das Auge war verschwunden und ich im Kelche —

Bey den letzten Worten sprang er auf und eilte mit raschen, jugendlichen Schritten zum Zimmer hinaus. Vergebens wartete ich auf seine Zurückkunft; ich beschloss daher nach der Stadt zu gehen.

Schon war ich in der Nähe des Brandenburger Thores, als ich in der Dunkelheit eine lange Figur hinschreiten sah und alsbald meinen Sonderling wiedererkannte. Ich redete ihn an:

Warum haben Sie mich so schnell verlassen?

Es wurde zu heiss, und der Euphon fing an zu klingen.

Ich verstehe Sie nicht!

Desto besser.

Desto schlimmer, denn ich möchte Sie gern ganz verstehen.

Hören Sie denn nichts?

Nein.

— Es ist vorüber! — Lassen Sie uns gehen. Ich liebe sonst nicht eben die Gesellschaft; aber — Sie komponiren nicht — Sie sind kein Berliner —

Ich kann nicht ergründen, was Sie so gegen die Berliner einnimmt? Hier, wo die Kunst geachtet und in hohem Maasse ausgeübt wird, sollt' ich meynen, müsste einem Manne von Ihrem künstlerischen Geiste wohl seyn!

Sie irren! — Zu meiner Qual bin ich verdammt, hier, wie ein abgeschiedener Geist, im öden Raume umher zu irren.

Im öden Raume, hier, in Berlin?

Ja, öde ist's um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stehe allein.

Aber die Künstler! die Komponisten!

Weg damit! Sie kritteln und kritteln — verfeinern alles bis zur feinsten Messlichkeit; wühlen alles durch, um nur einen armseligen Gedanken zu finden; über dem Schwatzen von Kunst, von Kunstsinn, und was weiss ich — können sie nicht zum Schaffen kommen, und wird ihnen einmal so zu Muthe, als wenn sie ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müssten: so zeigt die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne — es ist Lappländische Arbeit.

Ihr Urtheil scheint mir viel zu hart. Wenigstens müssen Sie die herrlichen Aufführungen im Theater befriedigen.

Ich hatte es über mich gewonnen, einmal wieder ins Theater zu gehen, um meines jungen Freundes Oper zu hören — wie heisst sie gleich? — Ha, die ganze Welt ist in dieser Oper! durch das bunte Gewühl geputzter Menschen ziehen die Geister des Orkus — Alles hat hier Stimme und allmächtigen Klang — Teufel, ich meyne ja Don Juan! — Aber nicht die Ouverture, welche Prestissimo, ohne Sinn und Verstand abgesprudelt wurde, konnt' ich überstehen; und ich hatte mich durch Fasten bereitet dazu, weil ich weiss, dass der Euphon von diesen Massen viel zu sehr bewegt wird und unrein anspricht!

Wenn ich auch eingestehen muss, dass Mozarts Meisterwerke grösstentheils auf eine kaum erklärliche Weise hier vernachlässigt werden, so erfreuen sich doch Glucks Werke gewiss einer würdigen Darstellung.

Meynen Sie? — Ich wollte einmal Iphigenia in Tauris hören. Als ich ins Theater trete, höre ich, dass man die Ouverture der Iphigenia in Aulis spielt. Hm — denke ich, ein Irrthum; man giebt diese Iphigenia! Ich erstaune, als nun das Andante eintritt, womit die Iphigenia in Tauris anfängt, und der Sturm folgt. Zwanzig Jahre liegen dazwischen! Die ganze Wirkung, die ganze wohlberechnete Exposition des Trauerspiels geht verlohren. Ein stilles Meer — es entsteht ein Sturm — die Griechen werden ans Land geworfen, die Oper ist da! — Wie? hat der Komponist die Ouvertüre ins Gelag hineingeschrieben, dass man sie, wie ein Trompetenstückchen, abblasen kann wie und wo man will?

Ich gestehe den Missgriff ein. Indessen, man thut doch alles, um Glucks Werke zu heben.

Ey ja! sagte er kurz, und lächelte dann bitter und immer bitterer. Plötzlich fuhr er auf und nichts vermochte ihn aufzuhalten. Er war im Augenblicke wie verschwunden, und mehrere Tage hinter einander sucht' ich ihn im Thiergarten vergebens. — —

Einige Monate waren vergangen, als ich an einem kalten regnichten Abende mich in einem entfernten Theile der Stadt verspätet hatte und nun nach meiner Wohnung in der Friedrichsstrasse eilte. Ich musste bey dem Theater vorbey; die rauschende Musik, Trompeten und Pauken, erinnerten mich, dass gerade Glucks Armida gegeben wurde, und ich war im Begriff hineinzugehen, als ein 'sonderbares Selbstgespräch, dicht an den Fenstern, wo man fast jeden Ton des Orchesters hört, meine Aufmerksamkeit erregte.

„Jetzt kömmt der König — sie spielen den Marsch — o paukt, paukt nur zu! — 's ist recht munter! ja ja, sie müssen ihn heute eilfmal machen — der Zug hat sonst nicht Zug genug — Ha ha — maestoso — schleppt euch, Kinderchen — Sieh, da bleibt ein Figurant mit der Schuhschleife hängen — Richtig, zum zwölften mal! und immer auf die Dominante hinausgeschlagen — O ihr ewigen Mächte, das endet nimmer! Jetzt macht er sein Kompliment — Armida dankt ergebenst — Noch einmal? — Richtig, es fehlen noch zwey Soldaten! Jetzt wird ins Recitativ hinein gepoltert — Welcher böse Geist hat mich hier festgebannt?"

Der Bann ist gelöst, rief ich. Kommen Sie!

Ich fasste meinen Sonderling aus dem Thiergarten — denn niemand anders war der Selbstredner — rasch beym Arm und zog ihn mit mir fort. Er schien überrascht und folgte mir schweigend. Schon waren wir in der Friedrichsstrasse, als er plötzlich still stand.

Ich kenne Sie, — sagte er. Sie waren im Thiergarten; — wir sprachen viel — ich habe Wein getrunken — habe mich erhitzt — nachher klang der Euphon zwey Tage hindurch — ich habe viel ausgestanden — es ist vorüber!

Ich freue mich, dass der Zufall Sie mir wieder zugeführt hat. Lassen Sie uns näher mit einander bekannt werden. Nicht weit von hier wohne ich; wie wär' es...

Ich kann und darf zu Niemand gehen.

Nein, Sie entkommen mir nicht, ich gehe mit Ihnen.

So werden Sie noch ein paar hundert Schritte mit mir laufen müssen. Aber Sie wollten ja in's Theater?

Ich wollte Armide hören, aber nun —

Sie sollen jetzt Armide hören! kommen Sie! —

Schweigend gingen wir die Friedrichsstrasse hinauf: rasch bog er in eine Querstrasse ein, und kaum vermochte ich ihm zu folgen, so schnell lief er die Strasse herab, bis er endlich vor einem unansehnlichen Hause still stand. Ziemlich lange hatte er gepocht, als man endlich öffnete. Im Finstern tappend erreichten wir die Treppe und ein Zimmer im obern Stock, dessen Thüre mein Führer sorgfältig verschloss. Ich hörte noch eine Thüre öffnen; bald darauf trat er mit einem angezündeten Lichte hinein und der Anblick des wunderbar ausstaffierten Zimmers überraschte mich nicht wenig. Altmodisch reich verzierte Stühle, eine Wanduhr mit vergoldetem Gehäuse, und ein breiter, schwerfälliger Spiegel gaben dem Ganzen das düstere Ansehn verjährter Pracht. In der Mitte stand ein kleines Klavier, auf demselben ein grosses Tintenfass von Porzellan, und daneben lagen einige Bogen rastrirtes Papier. Ein schärferer Blick auf diese Vorrichtung zum Komponiren überzeugte mich jedoch, dass seit langer Zeit nichts geschrieben seyn musste; denn ganz vergelbt war das Papier und dickes Spinnengewebe überzog das Tintenfass.

Der Mann trat vor einen Schrank in der Ecke des Zimmers, den ich noch nicht bemerkt hatte, und als er den Vorhang wegzog, wurde ich eine Reihe schön gebundener Bücher gewahr mit goldnen Aufschriften: Orfeo, Armida, Alceste, Iphigenia u. s. w.; kurz, Glucks Meisterwerke sah ich beysammen stehen.

Sie besitzen Glucks sämmtliche Werke? rief ich.

Er antwortete nicht, aber zum krampfhaften Lächeln verzog sich der Mund, und das Muskelspiel in den eingefallenen Backen verzerrte im Augenblick das Gesicht zur schauerlichen Maske. Starr den düstern Blick auf mich gerichtet, ergriff er eins der Bücher — es war Armida — und schritt feyerlich zum Klavier hin. Ich öffnete es schnell und stellte den zusammengelegten Pult auf; er schien das gern zu sehen. Er schlug das Buch auf, und — wer schildert mein Erstaunen, als ich rastrirte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben erblickte!

Er begann: Jetzt werde ich die Ouverture spielen! Wenden Sie die Blätter um, und zur rechten Zeit! — Ich versprach das, und nun spielte er herrlich und meisterhaft, mit vollgriffigen Accorden, das majestätische Tempo di Marcia, womit die Ouverture anhebt, fast ganz dem Original getreu; aber das Allegro war nur mit Glucks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viele neue, geniale Wendungen hinein, dass mein Erstaunen immer wuchs. Vorzüglich waren seine Modulationen frappant, ohne grell zu werden, und er wusste den einfachen Hauptgedanken so viele melodiöse Melismen anzureihen, dass jene immer in neuer, verjüngter Gestalt wiederzukehren schienen. Sein Gesicht glühte; bald zogen sich die Augenbraunen zusammen und ein lang verhaltener Zorn wollte gewaltsam losbrechen, bald schwamm das Auge in Thränen tiefer Wehmuth. Zuweilen sang er, wenn beyde Hände in künstlichen Melismen arbeiteten, das Thema mit einer angenehmen Tenorstimme; dann wusste er, auf ganz besondere Weise, mit der Stimme den dumpfen Ton der anschlagenden Pauke nachzuahmen. Ich wandte die Blätter fleissig um, indem ich seine Blicke verfolgte. Die Ouverture war geendet, und er fiel erschöpft mit geschlossenen Augen in den Lehnstuhl zurück. Bald raffte er sich aber auf und indem er hastig mehrere leere Blätter des Buchs umschlug, sagte er mit dumpfer Stimme:

Alles dieses, mein Herr, habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam. Aber ich verrieth Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand fasste in dies glühende Herz! Es brach nicht, da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen, wie ein abgeschiedner Geist — gestaltlos, damit mich niemand kenne, bis mich die Sonnenblume wieder emporhebt zu dem Ewigen. — Ha — jetzt lassen Sie uns Armidens Scene singen!

Nun sang er die Schlussscene der Armida mit einem Ausdruck, der mein Innerstes durchdrang. Auch hier wich er merklich von der wirklichen Partitur ab; aber seine veränderte Musik war die Gluckische Scene gleichsam in höherer Potenz. Alles, was Liebe, Hass, Verzweiflung, Raserey, in den stärksten Zügen ausdrücken kann, fasste er gewaltig in Töne zusammen. Seine Stimme schien die eines Jünglings, denn von tiefer Dumpfheit schwoll sie empor zur durchdringenden Stärke. Alle meine Fibern zitterten — ich war ausser mir. Als er geendet hatte, warf ich mich ihm in die Arme und rief mit gepresster Stimme: Was ist das? wer sind Sie? —

Er stand auf und mass mich mit ernstem, durchdringendem Blick; doch als ich weiter fragen wollte, war er mit dem Lichte durch

die Thüre entwichen und hatte mich im Finstern gelassen. Es hatte beynahe eine Viertelstunde gedauert, ich verzweifelte ihn wiederzusehen, und suchte, durch den Stand des Klaviers orientirt, die Thüre zu öffnen, als er plötzlich in einem gestickten Gallakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand hereintrat.

Ich erstarrete; feyerlich kam er auf mich zu, fasste mich sanft bey der Hand und sagte sonderbar lächelnd:

Ich bin der Ritter Gluck!

— — — nn,

## Kurze Anzeigen.

*XIIme Nocturne pour le Pianoforte av. accomp. de Violon et Violoncello comp. — — par Adalb. Gyrowetz.* à Vienne, chez Thadé Weigl. (Pr. 1 Thlr.)

Ein kurzes, einleitendes Adagio, welches auch für das, was folgt, viel zu seriös anstellt; ein munteres Allegro mit ausgearbeitetem und nicht gewöhnlichem Thema; eine nicht eben ausgezeichnete Menuett, eine Art von kurzem Rondo — Tanzmelodie mit Couplets — und ein ziemlich rasches Finale, dessen Thema wieder gut erfunden und einschmeichelnd ist. Alles dies ist in wechselnden Stimmen, kurz, munter weg, leicht, und etwas oberflächlich — mithin was es Viele wünschen, behandelt. Sonach wird es seine Liebhaber und Liebhaberinnen finden, und man muss gestehen, dass diese beyden noch gar manches Geringere lieb haben. Dass alles, dem Ton und dem Spiel nach, den Instrumenten angemessen sey, erwartet man von G. ohne des Ref. Erinnerung.

*Deux Sonates pour le Pianoforte par D. Steibelt.* Oeuvr. 66. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Sonaten halten das Mittel, in Charakter, Ausführung, und Ausführbarkeit, zwischen St.s grossen und kleinen Sonaten, und gewähren Spielern von mässiger Fertigkeit, leichtem Sinn, und nicht grossen Ansprüchen angenehme Unterhaltung. Der erste Satz der ersten Sonate ist etwas verbraucht, doch nicht zu verachten, der zweyte aber, der nach einem schottischen Volks-Liede seyn soll, ist ein unrhythmisches, holpriges, nichts sagendes Ding, das St. dem schottischen Volke hätte lassen sollen; der dritte Satz, ein Rondo mit russischem Thema, (das aber mehr Zigeuner-Ungarisch ist,) ist besser, und die beyden, ernstlicher gemeynten Sätze der zweyten Sonate, (ein langes Moderato und ein auch nicht kurzes Rondo aus A dur) stehen beträchtlich höher, als alle drey vorstehende Stücke. Sie nähern sich am meisten einigen frühen Haydnschen.

Dass alles (jenen Zwischensatz abgerechnet,) melodisch, munter, fliessend, den Instrumente und den Händen des Spielers gut angemessen sey — braucht man bey St.s Kompositionen nicht erst anzuführen. Der Stich ist schön.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

*zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

Februar. N°. VI. 1809.

## Anerbieten.

Während dieses Winters sammelte ich für Auflage und auch schon geh[illegible] Freunde des Gesanges 4stimmige Chorale und Arien und liess sie so drucken, dass die Töne der ersteren mit Buchstaben, die letzteren aber (den Text ausgenommen) theils 4stimmig, theils 1stimmig, mit Klavierbegleitung, geschrieben wurden. Für gute Auswahl der Dichter und Komponisten bürgen mir vielleicht Namen, wie Gellert, Demme, Kaplan, Ahle etc. Wer sich in portofreyen Briefen und mit Beylage von 8 gr. für das erste Bändchen, an mich selbst wendet, kann diese Sammlung bekommen.

Görlitz.

Dusing, Cantor.

---

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

Forcht, Fr. M. 8 National Polonaises werdentz [illegible] zu 4 Händen. 1tes Heft. 16 gr.

Gluck, Chr. 8 Ipb [illegible] Ariette arr. p. Pfte. 8 gr.

Schmitz, M. Variations p. Pforte s. l'air [illegible] du petit matelot. 6 gr.

Neue Englische Favorit-Tänze f. das Pforte No. 18. 3 gr.

Zapf, J. N. Serenade pour le Jour de Fête d'une Dame p. le Pforte et Vion et Voelle 1 thl. 8 gr.

Schuster, J. N. 8 Variations [illegible] le Terzett: Lieber Mädchen hör mir etc. p. le Pforte. 12 gr.

Clementi, M. Sonate p. le Pforte. Op. 28. 14 gr.

Paraclle, Arme Walber, wer euch trauet, f. die Guitarre eingerichtet. 6 gr.

Himmel, an Lina: Dein gedenk ich etc. mit Beglt. d. Pforte od. d. Guitarre 2 gr.

Zelter, Romance: Es war ein wunderschönes Thal mit Begleitung d. Pforte od. Guit. 4 gr.

Fein, Joh. 6 neue Lieder mit Beglt. des Clav. 20 gr.

Seele f. die Guitarre. 4 gr.

Gläser[illegible], 6 [illegible] Lieder f. d. Guitarre eingerichtet v. Wesenholz. 8 gr.

Zengi, Maria Stuarts Klagen v. Mechlen mit Beglt. d. Pianoforte. 6 gr.

Himmel, F. die Wiederkehr in's neue Vaterland. 4 gr.

Berger, L. Jenny Dawson, Eine Ballade v. Haug, mit Beglt. d. Guit. od. Pforte Op. 10. 20 gr.

— — 8 Deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre oder Pforte. Op. 11. 20 gr.

Kallenbach, G. E. Der Abschied; Ein Duett f. 2 Discantstimmen mit 4 händiger Begleitung d. Fortepiano. 12 gr.

— — Musikalisches Wochenblatt für Klavier und Gesang.

Wecker, F. 6 Romances av. accomp. de Piano-Forte. Op. 17. 1 thl. 8 gr.

— — Le Baiser de Retour, Romance historique av. acc. de Forte Piano ou Harpe. 10 gr.

Meissonnier, 5 Chansonnettes etc. av. accomp. de Piano ou Harpe. 1 thl.

Tarx, Air d'Alcibiade av. acc. de la Guit. 4 gr.

Merlo, Romance du pied de mouton arrangée pour le Violon. No. 1. 2. à 12 gr.

Meissonnier, Chansonette av. accomp. de la Guitarre. No. 1. 2. 3. à 4 gr.

Berjaud, L. Romance av. accomp. de la Guitarre. No. 1. 2. 3. à 9 gr.

Gardonello, Aria: Papillo amabile etc. pour le Pianoforte et av. les parties separées 18 gr.

Cimarosa, Aria sull' Appennino maggiato arr. p. le Pforte et avec les parties separées, 1 thl. 12 gr.

— — Cavatina sull' ... arr. p. le Pforte (av. les parties separées) 16 gr.

Mayer, Cavatina: Povero core etc. p. Pfte, (av. les parties separées 16 gr.

de Blasis, Aria Dal fossato etc. p. Pfte, et avec les parties separées, 1 thl.

Andreozzi, Aria nella Solennia e Olinde arr. p. le Pforte et av. les parties separées, 1 thl. 4 gr.

Wachs, F. Portrait Eikle; Duo avec accomp. de Pianoforte. 1 thl. 8 gr.

Portogallo, Duo Favorit Rondini il Figlio, av. acc. de Pforte 12 gr.

Graun, C. H. Te Deum laudamus, Clav. Auszg. 16 gr.

Caldara, Benedictus et Fungeinel Gloria in excelsis, Clav. Auszug. 1 thl.

Haydn, Jos. Terzette für 3 Männerstimmen Liebes Mädchen, hör mir zu etc. 4 gr.

Blangini, F. Le Fleuve d'Oubli, Romance av. acc. de Pforte et de la Guitarre. 4 gr.

Bornhardt, J. H. C. Bouquet f. Freunde d. Gesanges am Forte Piano. 2te Sammlung. 16 gr.

— — Bouquet f. Guitarrespieler. 16 gr.

---

Neue Berliner Tänze f. eine Flöte. No. 4. 5 gr.

Toilette f. d. Flautenstock. 5 gr.

Wanhall, J. Notturno e Quartetto a Flauto, Violino, Viola e Violoncello. 1 thl.

Böhm, F. A. das Tyroler Alpen-Lied mit 12 Veränderungen für eine Clarinette. 4tes Werk. 8 gr.

— — 12 petits Duos p. 2 Clarinettes, Op. 5. 20 gr.

Gebauer, 200 12 Liedler f. 2 Flöten. 10 gr.

Mozart, W. A. Quatuor original p. Flute Violon, Alto et Violoncelle. 18 gr.

Pausdech, M. 12 Ländlerische Tänze für eine Clarinette. 5 gr.

Sandrini, P. 6 Variations p. la Flute e luit des Tyroliennes: Wenn i in den Fest etc. Op. 8. 6 gr.

Krummer, F. 6 Duettini p. 2 Flûtes. Liv. 2. 16 gr.



Jandorf, J. C. 26 Variations p. la Flute, pour s'exercer dans plusieurs modulations. Op. 18. 1 thl.

Pleyel, I. 12 petits Duos pour 2 Flûtes formant 4 suites d'une difficulté graduée. Cah. 1. 2. à 18 gr.

Göpfert, C. A. Concerto p. Clarinette av. accomp. de l'Orch. Op. 24. 2 thl. 16 gr.

— — 2 Quatuors p. Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 18 2 thl. 12.

Bambagnini, T. Air de l'Op. des Mistères d'Isis arrangé p. la Flute. 12 gr.

— — Air de l'Op. des Mistères d'Isis arrangé pour Flute conc. av. de Violon, Alto et Basse. Op. 9. 18 gr.

Ost, Duos concertans p. 2 Basson Oeuv. II 1 thl. 16 gr.

— — do do Oeuvre C 2 thl. 8 gr.

Neue Berliner Tänze f. eine Flöte No. 5. 5 gr.

Köhler, Variationen f. eine Flöte üb. das Thema Freut euch d. Lebens. 5 gr.

— — Menuet aus Don Juan für eine Flöte variirt. 5 gr.

— — Variationen f. eine Flöte üb. das Thema Ach, du lieber Augustin. 5 gr.

— — Air de 2 petits savoyards: Amusate Jeanette varié p. la Flute. 5 gr.

— — Menuet à la Vigano tourn. pour la Flute seule 5 gr.

— — Romance favorite d'une folie: Je suis en core d. le printems p. la Flute. 5 gr.

— — Variationen für eine Flöte üb. das Thema In meinem Schlösschen ist's gar fein. 5 gr.

Variationen f. eine Flöte. No. 4 5 gr.

Wagenhilder, H. Potpourri aus 8 kleinen Stücken f. 2 Flöten f. Anfänger. 20 gr.

Boieldieu, Ouverture du Calife de Bagdad arr. en Harmonie par Gebauer 2 thl.

Extraits de l'Oratorio: la Creation arr. p. 2 Flutes. 12 gr.

Zapf, J. N. 6 Menuetti per 2 Violini e Basso oblig. 1 Clarinetto e Oboe, 1 Flauto, 2 Fagotto, 2 Corni, 2 Clarini e Timpano ad libit. 12 gr.

(Wird fortgesetzt)

---

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Februar. Nº. 21. 1809.

*Ueber harfenartige Instrumente, und vorzüglich über eine neuerfundene Harfe, die, mit Beybehaltung einer und derselben Fingersetzung, für die 12 Tonleitern jeder Tonart, zugleich dem Auge des Spielers für jede der 24 Tonleitern einen charakteristischen Unterschied gewähret. Ein integrirender Theil zu der Wernebuergschen Erfindung einer neuen Tonstatur der Tasten-Instrumente mit einerlei Fingersetzung aus allen 12 Tönen zu spielen.*

---

Unter harfenartigen Instrumenten verstehe ich diejenigen, welche auf eine solche Weise mit Saiten bespannt sind, dass diese beym Spielen zwischen beyde Hände des Spielers zu liegen kommen, und zwar so, dass, indem er das Instrument vor sich hat, die Daumen jeder Hand nach den höhern, der kleine Finger hingegen nach den tiefern Saiten, hinweiset.

Unsere gewöhnlichen Harfen enthalten eine Reihe gleichweit von einander entfernter Darmsaiten, deren Länge, Dicke und Spannung darauf berechnet ist, dass nach Belieben irgend eine unserer diatonischen Tonleitern auf dem Instrumente dargestellt werden kann.

Wenn im Allgemeinen eine diatonische Tonleiter in einer Reihe von Tönen besteht, wovon in jeder Oktave fünf, um einen ganzen, zwey aber um einen halben Ton, fortschreiten, und wenn dessen ungeachtet die Saiten der Harfe sämmtlich eine gleiche Entfernung von einander haben: so wird man leicht das Missverhältniss bemerken, in welches das Gehör des Spielers mit seinem Gefühle kommt, wenn er anfängt etwas genauer über die ungleiche Fortschreitung der Intervalle nachzudenken.

Diese gleichweite Entfernung der Saiten von einander war nun aber, so lange man die Anzahl der Saiten nicht vermehren wollte, nothwendig, um (nach vorhergegangener Umstimmung) in der diatonischen Tonleiter aus allen Grundtönen gleich leicht spielen zu können. So genügte in der Kindheit der Musik diese Harfe allen Forderungen; späterhin suchte man aber dieses Instrument auf verschiedene Weise in den Stand zu setzen, während des Spiels, ohne eigentliche Umstimmung *) solche Töne erforderlichen Falles anzugeben, die nicht in der diatonischen Tonleiter des Grundtons liegen.

So entstanden die Haken- und die Pedalharfe. Die erste ist einfacher; wer sie aber gespielt hat, wird mit mir der Meynung seyn, dass sie viele Mängel habe, wovon ich nur folgende nennen will:

---

*) Nämlich ohne die willkührliche Umstimmung vermittelst des Schlüssels. Denn eine Art von Umstimmung bleibt auch dieses Verfahren, indem sowol bey der Haken- als Pedalharfe diejenigen Saiten, deren Ton verändert werden soll, durch Unterschiebung gewisser Stege um einen halben Ton erhöht werden, und durch Wegnahme jener Stege wieder ihre vorige Tiefe erhalten.

1) Um die Haken berühren zu können, muss man die Hände fast immer oben in der Gegend des Halses haben, wodurch der Klang an Schönheit und das Greifen an Sicherheit verliert, indem die Harfe dann leichter hin und her wankt. Aus eben dem Grunde darf auch der Instrumentmacher dem Halse in der Gegend der Basssaiten keinen höhern Schwung geben, wodurch ausserdem der Ton von diesen sehr gewinnen würde.

2) Nur an einer einzelnen Saite einer Oktave kann man die Veränderung um einen halben Ton auf einmal bewirken, da es doch Tonstücke giebt, worin nicht nur plötzliche, sondern auch vollstimmige Uebergänge in entfernten Tönen vorkommen, die man hier vergeblich darzustellen versuchen würde.

3) Ueberhaupt kann man ohne Umstimmung auf der Hakenharfe nicht aus allen Grundtönen spielen und durch Be vorgeschriebene Vertiefungen, welche im Tonstücke selbst vorkommen, ohne eine eigne Vorbereitung nicht darstellen. Ist z. B., wie gewöhnlich, die Harfe gestimmt aus Es dur, so kann ich durch Hülfe der Haken spielen aus

B dur, indem ich verwandle: As in A,<br>
F — — — Es in E,<br>
C — — — B in H.

In As dur aus Es heraus zu gehen, wird nur dann möglich, wenn ich vorher D in Des herabgestimmt, dann durch Hülfe des grössern Hakens (S. Backofens Anleitung zum Harfenspiel, von der Einrichtung der Hakenharfe) wieder in D verwandelt und endlich diese Erhöhung durch Zurückziehung des Hakens aufgehoben habe. u. s. w.

4) Die zarten Darmsaiten verlieren endlich, durch das öftere Hin- und Herreiben der Haken daran, weit eher ihren Heft und hellen Ton; auch benimmt dem letztern nur schon das Andrücken der Haken selbst etwas, nicht zu gedenken, dass es schwer ist den Punkt durchaus richtig zu treffen, wo die Haken an die Saiten drücken müssen, und, wenn dies auch anfangs gelungen wäre, die genaue Richtigkeit des Tons auch dann beyzubehalten, wenn neue Saiten nöthig sind, die man nicht immer ganz genau von derselben Dicke wie die alten findet.

In wie ferne die Verbesserung des Mechanismus der Hakenharfe von des Herrn von Wollman zu Wien Erfindung, diesen Mängeln abhelfe, wage ich nicht zu entscheiden, da ich keine so eingerichtete Harfe besitze; doch erlaube man mir an der Möglichkeit einer Radikalkur dieses Instruments, mit Beybehaltung seines Baues, zu zweifeln.

Die Pedalharfe in ihrer verbesserten Form ist schon weit vollkommner und ihr Mechanismus leistet alles, was auf diese Weise zu leisten möglich war. Eine Beschreibung davon findet man in Herbst's Anweisung die Harfe richtig spielen zu lernen. Die Wirkung desselben ist: dass man durch Hülfe der Füsse, womit sich sieben am Fusse der Harfe angebrachte Hebel beliebig regieren lassen, — aus der diatonischen Tonleiter von Es dur (C moll), worin die Pedalharfe gewöhnlich gestimmt ist, quintenweise durch die Tonleitern von b, f, c, g, d, a, bis in e dur (g, d, a, e, h, moll) steigen, und eben so durch Aufhebung der bewirkten Erhöhungen wieder quartenweise bis in es dur (c moll) fallen kann und zwar so, dass diese Erhöhungen und Aufhebungen um halbe Töne immer durch alle 5 Oktaven der Harfe zugleich erfolgen.

Es bleiben also nur vier harte und fünf weiche von unsern 24 Tonleitern übrig, aus denen man, ohne einen oder mehrere Töne umzustimmen, auf der Pedalharfe nicht spielen kann, nämlich, vorausgesetzt, sie sey in Es dur gestimmt.

H, Fis, Cis, Gis dur und
Cis, Gis, Es, B, und F moll.

Nun kommt aber in manchem unsrer grössern Tonstücke ein völliger Quintenzirkel, oder Uebergang durch alle Tonleitern bis wiederum in diejenige zurück, wovon man anging, vor; und in diesem Falle werden also selbst die sieben Pedale uns im Stiche lassen, wie denn dies, bey der grossen Mannichfaltigkeit der heut zu Tage gebräuchlichen Dissonanzen, noch in vielen andern Fällen sich ereignen muss. Uebrigens kommen mir an der Pedalharfe noch folgende Umstände mangelhaft vor:

1) Der Mechanismus ist sehr komplicirt, folglich leicht kleinen Unordnungen unterworfen, die man nicht aller Orten verbessern lassen kann.

2) Die Saiten werden, bey dem Erhöhen um halbe Töne, an metallne Sättel gedrückt und das dabey erfolgende Reiben beschleunigt ihre Abnutzung, geht auch selten ganz ohne Schnarren ab.

3) Das, oben im Allgemeinen schon bey den gewöhnlichen Harfen gerügte Missverhältnis des Gehöres mit dem Gefühle des Spielers, muss, vermöge der gleichweiten Entfernung der Saiten, bey ungleichen Intervallen unserer natürlichen Tonleiter, auch bey der Pedalharfe stattfinden. Dessen ungeachtet bleibt eine gutgearbeitete Pedalharfe ein sehr schönes Instrument; nur Schade dass ihr *hoher Preis*, welcher den nicht begüterten Volksklassen ihren Ankauf verbietet, ihrer allgemeinern Verbreitung im Wege steht!

Dieser letztere Umstand war es auch hauptsächlich, welcher mich veranlasste auf eine Einrichtung zu denken, wodurch allen oben gerügten Mängeln der gewöhnlichen Harfen abgeholfen würde. Wie mir dies, nach verschiedenen fruchtlosen Versuchen, die ich übergehe, gelungen sey, dem Publikum hier bekannt zu machen, ist der Zweck dieser Abhandlung, indem ich überzeugt bin, dass meine Erfindung denkenden Tonkünstlern nicht gleichgültig seyn und überhaupt in der Musik (wenn auch erst *künftig*) zu manchen neuen nützlichen Ansichten führen werde.

Das *Ideal eines harmonischen Instruments*, welches mir vorschwebte, war ungefähr so beschaffen:

Es musste den gebräuchlichen Intervallen unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter (nach der gleichschwebenden Temperatur) in Hinsicht der Symbolik vollkommen analog seyn,

Ferner in jeder Tonart, sowol der harten, als weichen, für alle zwölf Tonleitern derselben *nur einerley Fingersetzung* erfordern, *die auch für beyde Hände völlig gleich wäre*,

Zugleich musste das tönende Material eines hohen Grades von Stärke und Schwäche des Ausdrucks fähig seyn; und endlich

Unmittelbar mit unserm Gefühlsorgan (den Fingerspitzen) in Berührung kommen. —

Mit der *Harmonika* scheint dieses Ideal unter unsern bekannten Instrumenten am meisten zusammenzutreffen, bis auf den Punkt der *für beyde Hände gleichen Fingersetzung*. Auch diese Forderung aber mit den übrigen zugleich zu erfüllen, machte mir der Bau der *Harfe* möglich. Denn der Umstand, dass ihre Saitenreihe, nicht, wie die Tastenreihe der Klavierinstrumente *vor*, sondern *zwischen* den Händen des Spielers liegt, bringt diesen wichtigen Vortheil schon mit sich; es dienen die nämlichen Finger, womit die linke Hand die Intervalle im Bass angiebt, auch der rechten Hand zum Greifen der nämlichen Intervalle im Diskant. (Bey Klavierinstrumenten und den ihrer Lage nach ihnen gleichkommenden, wozu auch die Harmonika gehört, ist es bekanntlich umgekehrt mit der Fingersetzung beyder Hände.)

Einen andern Vorzug vor Klavierinstrumenten hat die Harfe (wie alle Darmsaiten-

instrumente) wegen der ganz vorzüglichen Elasticität des Saitenmaterials, welche der passenden Stärke und Schwäche im Ausdrucke sehr zu statten kommt.

Die Harfe scheint übrigens auch deshalb ausdrucksfähiger als das Klavier, weil bey ihr die gefühlvolle Fingerspitze die so sehr elastische Saite unmittelbar berührt, da hingegen beym Klaviere die Taste, als ein mehr oder minder schwerfälliges Medium, den Weg von der Empfindung zur Darstellung derselben verlängert und der Wahrheit und Feinheit des Ausdrucks beynahe stets etwas benimmt.

Räumt man endlich ein, dass eine angenehme oder edle Stellung des Spielers mit dazu dienen könne, einem Vortrage mehr Nachdruck zu geben; so verdient auch noch der Umstand beherzigt zu werden, dass beym Harfenspiel sich die Gebehrde des Spielers verschönert und dieser dabey den Hörern sein menschliches Angesicht zeigt, — wenn der Klavierspieler hingegen ihnen mehrentheils den Rücken zukehren muss.

Diese Eigenschaften der Harfe, wozu man unter andern auch noch den bequemen Transport rechnen kann, der bey günstiger Witterung manche angenehme Stunde im Freyen bewirkt, schienen mir wichtig genug, um auch in Hinsicht der Vollständigkeit der Töne — einem nothwendigen Bedürfnis unsers Zeitalters, — sie dem oben bezeichneten Ideal vollkommen gemäss einzurichten.

Dieses geschah auf die einfachste Weise folgendermassen:

Ich dachte mir die Saitenreihe unserer gewöhnlichen Harfen, — anstatt dass sie gewöhnlich in gleichen Entfernungen fortlaufen, — ganz den Intervallen der natürlichen diatonischen Tonleiter gemäss in dieser Ordnung:

* * * * *
c d e f g a h c

schaltete nun an den mit * bezeichneten Stellen die chromatischen Töne von u so ein, dass sie mit den diatonischen in gerader Richtung und gleicher Entfernung fortliefen, und erhielt auf diese Weise eine Scala, die den Erfordernis der grössten Einfachheit vollkommen entsprach:

c cis des d dis es e f fis ges g gis as a b h c

So fand sich denn wieder die gleichweite Entfernung der Saiten von einander, aber in vollkommner Harmonie mit den kleinsten Intervallen unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter, wovon ebenfalls jedes einen halben Ton beträgt.

Diese neue Eintheilung und Vermehrung der Saiten ist die wesentlichste Eigenschaft, worin die von mir erfundne chromatische Harfe von den gewöhnlichen Harfen abweicht.

Ich habe diese Erfindung schon im Marz 1804 im Reichsanzeiger bekannt gemacht, die Herausgabe der damals versprochenen Schrift aber noch verschoben, weil ich theils die Form des Instruments noch bequemer, theils selbst vorher eine genauere Bekanntschaft mit der Spielart desselben zu erlangen, wünschte. Beydes ist bereits nun der Fall, besonders zeichnen sich die neuesten Instrumente dieser Art, welche ich unter meiner Aufsicht verfertigen lasse, durch Güte des Tons, Bequemlichkeit und Schönheit der Form so vortheilhaft aus, dass ich sie mit Recht dem musikliebenden Publikum empfehlen zu

dürfen glaube, vorzüglich nachdem durch verschieden gewählte Farbe der Saiten das Auge in den Stand gesetzt ist, jeden Ton, oder jede Saite, auf einen Blick zu finden, welches die Erlernung dieses Harfenspiels ungemein erleichtert. Dessen ungeachtet scheint die Spielart anfangs schwer zu seyn, und diejenigen, welche die gewöhnliche Harfe vorher spielten, würden sich irren, wenn sie auf der chromatischen, z. B. bey Passagen, wobey geschwinde Läufer einfach oder mit Terzen ab- oder aufwärts vorkommen, dieselben gleitend mit steifgehaltnen Fingern vortragen zu können hofften. — Nein! hier muss die Fingersetzung einer harten und weichen Leiter nach Regeln, die sich auf die genaue Kenntnis und deutliche Darstellung der Intervalle gründen, methodisch erlernt werden; dann wird aber diese Mühe auch reichlich belohnt, indem ich ganz mit der nämlichen Fingersetzung aus 12 verschiedenen Grundtönen in jeder Tonart spielen kann.

Man bedenke nur, welche Vortheile dies beym Akkompagnement gewährt, wenn es bisweilen in wenig verwandte Töne, um der Singstimme oder anderer Ursachen willen, transponirt werden muss. Eine Probe von der ganz dem Baue der Hand angemessenen Lage der Intervalle, scheint mir besonders die Leichtigkeit und Annehmlichkeit zu seyn, mit der sich 4 stimmige Choralmelodieen darauf vortragen lassen. Die Lage unserer Saitenreihe bringt es übrigens mit sich, dass hier auch der kleine Finger, der auf der gewöhnlichen Harfe zum Müssiggange verdammt ist, eine angemessene Beschäftigung findet und er thut oft wesentliche Dienste.

So viel hier von der chromatischen Harfe, deren Erfindung ich in einer grösstentheils zur Herausgabe fertig liegenden Schrift gezeigt habe.

Verkaufpreis.

Gute chromatische Harfen, welche von A bis $\overline{\overline{a}}$ gehen, also 5 volle Oktaven halten, nebst auserlesenem Bezug (woran die diatonischen Töne der C-Tonleiter durch weisse, die chromatischen Mitteltöne hingegen durch dunkelblaue, ins Röthliche fallende Saiten, dargestellt werden,) Stimmschlüssel, Notenpult, mit einer erleichternden Vorrichtung für die linke Hand und einer kurzen geschriebenen Erläuterung der Spielart, sind hier bey mir für sieben Louisd'or, welche pränumerando eingesendet werden, zu haben. Das Ganze ist in einer passenden Kiste verwahrt, mit der es gegen 80 Pfund wiegt, wonach man den Betrag der Transportkosten ungefähr abnehmen kann. 5-6 Wochen nach Einsendung des Geldes kann eine Harfe zum Abgang fertig seyn, indem dann nur noch der Bezug in Ordnung zu bringen ist.

Schleusingen, im königl. sächs. Antheil von Henneberg, im Dec. 1808.

*D. G. C. Pfranger*,
ausübender Arzt.

NACHRICHTEN.

Leipzig. Am 28sten Febr. gab Dem. Emilie Herbst, Sängerin bey dem jetzt in Leipzig spielenden herzogl. Dessauischen Hoftheater, ein Konzert zu ihrem Besten im Saale des Gewandhauses. Ueber diese junge, durch Talent, Geschicklichkeit und Fleiss beliebte Sängerin ist vor einigen Monaten erst von uns gesprochen worden. Sie verdient den Dank der hiesigen Musikfreunde, dass sie bey Anordnung ihres Konzerts nicht darauf ausging allein zu interessiren, sondern ein treffliches Meisterwerk, von welchem man hier nur noch einzelne Stücke kannte, zur Dar-

stellung zu bringen, selbst aber nur sehr den andern Theilnehmern Wohlgefallen zu erregen. Sie gab nämlich Righini's heroische Oper, Gerusalemme liberata, von welcher ein sehr gut gearbeiteter Klavierauszug im Verlage dieser Zeitung erschienen ist. Dem. H. sang die Armida, Hr. Schulze den Gottfried von Bouillon, Hr. J. Miller den Rinald, und Hr. Klengel den Tancred. Von dem Werke selbst haben Andere, gleich bey der ersten Erscheinung desselben in Berlin, und über einzelne Hauptstücke desselben haben auch wir zu anderer Zeit, ausführlich gesprochen. Es sey genug, hier zu wiederholen, dass wir bestätigt fanden, die Hauptscenen desselben werden jedesmam, je öfter man sie hört, je werther, und das Ganze sey seines ausgebreiteten Rufs vollkommen würdig. Vorzüglich glauben wir folgende Stücke auszeichnen zu müssen: Erste Scene — Aufzug und Chöre der Saracenen; dritte Scene, zwischen Rinald und Tancred; achte Scene, zwischen Rinald und Armida; zehnte, Chöre der Christenheeres; in der eilften die wahrhaft bezaubernde Balletmusik, welche an Anmuth und Reiz, in ihrer Art, schwerlich etwas über sich hat; und alles, was von Rinalds grosser Scene an folgt — worunter das bekanntere Meister-Quartett nach obenan stehet. Möchte doch der vortreffliche Komponist bey der neuen Organisation des Berliner Theaters wieder in Thätigkeit gesetzt, und besonders zur Bereicherung der sogenannten Opera semi-seria, welche, wie es scheint, eben das Fach wäre, worin ihm jetzt schwerlich ein Opernkomponist den Kranz streitig machen könnte, bewogen werden!

Die Ausführung, sowol von Seiten der Sänger, als des Orchesters, war freylich nicht vollkommen, aber ganz gewiss so gut, als es, bey zum Theil so schwieriger Musik, nach Einer Probe nur irgend möglich noch zu erwarten war; öftere Proben zu halten erlaubten aber diesmal die Umstände nicht. Der Dem. Herbst gelangen die Arien und arienmässigen Stellen am besten. Zum Recitativ ist sie des Italienischen zu wenig mächtig. Das Ganze wurde vom Auditorium mit lautem Beyfall aufgenommen, auch manches einzelne vorzügliche Stück durch denselben ausgezeichnet.

Mit Vergnügen hörte man auch an demselben Abend ein ganz neues, noch nicht gestochenes Konzert für's Pianoforte, komponirt und gespielt von Friedrich Schneider. Wir erklären ohne Bedenken den ersten und den dritten Satz für das Schönste, was Hr. Sch. noch für volles Orchester geschrieben hat, und was mit Ehren neben dem Besten auftreten kann, was in dieser Gattung seit einigen Jahren geliefert worden ist; auch schien das gesammte Auditorium mit uns übereinzustimmen. Im ersten Allegro ist ein edler, kräftiger Charakter mit so viel Anmuth und Freundlichkeit, eine sehr gründliche Durchführung mit so viel Leichtigkeit und Ungezwungenheit verbunden, wie das eben so schwer als selten ist. Das Finale hat schon in der Erfindung und Anordnung der Hauptgedanken viel Eigenthümliches und Anziehendes; die Art aber, wie der Komponist sie in der Folge zu wenden und zu benutzen gewusst hat, sichert dem ganzen Satze einen allgemeinen Beyfall noch mehr. Das Andante, abgerechnet dass es nicht ganz frey von Reminiscenzen ist, scheint uns zu lang. Einiges darin zu oft wiederholt. Einiges zu sehr gekünstelt. Wir wünschen, dass Hr. Sch. für diesen Satz noch etwas thue, ehe er das Ganze im Druck bekannt macht, damit er des besten Erfolgs überall um so sicherer seyn könne. Auch Hrn. Schn.s Spiel fand allgemeinen Beyfall; wir glauben an demselben besonders die Empfindung und Delikatesse rühmen zu müssen, womit er die angenehmen und singbaren Sätze vortrug. Uebrigens ist diese Komposition nicht leicht auszuführen, und zwar für alle Instrumente mehr, doch

auch nicht so schwer, dass sie nicht von jedem achtbaren Solospieler und geübten Orchester gut ausgeführt werden könnte. Sie wurde vortrefflich, und mit rühmlicher Theilnahme an dem Werke und dem Verfasser begleitet. —

In dem wöchentlichen Konzerte liess sich am 26sten Hr. Beer, königl. preuss. Kammermusikus aus Berlin, mit einem Konzerte von seiner eigenen Komposition und mit Variationen von Mozart, auf der Klarinette hören. Hr. B. ist als einer der geschicktesten Virtuosen auf diesem Instrumente, schon vielleicht seit mehr als dreyssig Jahren rühmlich bekannt. Die Reinheit und Schönheit seines Tons, der stark und durchdringend, aber zugleich auch sanft und angenehm ist, so wie die Sicherheit, Deutlichkeit, Nettigkeit und ausgezeichnete Fertigkeit seines Spiels, sind zu rühmen, und wären es, wenn man auch nicht daran dächte, dass man einen Mann hört, der wol weit in den sechzigen Jahren ist.

## Recension.

*Lieder von August Kuhn*, mit Begleit. d. Pianoforte in Musik ges. u. d. Dichter gewidmet von *Aug. Harder*. Op. 19. 2tes Heft. Berlin, Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 1 Thlr.)

Rec. kann voraussetzen, dass jeder Leser, der einfache, leichte, gefällige Lieder mit eben solcher Begleitung liebt, auch aus frühern Sammlungen Hrn. H.s beliebte und angenehme Weise kennet, und weil der Komponist sich selbst hier getreu geblieben ist, wird sich Rec. nur an das Einzelne dieser neuen Sammlung halten.

Da hier blos Lieder von Kuhn versprochen werden, dieser Dichter sich aber keinen weiten Kreis erwählt hat, und gern zu gewissen Lieblingsideen, und auch zu gewissen Lieblingsformen zurückkehrt: wird der Komponist sehr besorgt seyn müssen, nicht einförmig und monoton zu werden, zumal da er den harmonischen Theil der Kunst nur sparsam benutzt, und auch dem, was er benutzen will, selten tief gräbt. Indess pflegt man freylich dergleichen Sammlungen nicht nach einander ganz durchzusingen, und so wird die Aehnlichkeit in der Stimmung weniger bemerkt, wenn sie uns nicht auch zu viele Aehnlichkeit in der Behandlung von Seiten des Komponisten herbeygeführt hat.

Die meisten der hier dargebotenen Lieder sind durchkomponirt, aber in dem Sinne, wie man es bey Liedern — vorausgesetzt, der Text macht dies überhaupt nöthig — in der Regel immer thun sollte. Die Melodie ist nämlich bey allen Strophen so viel wie möglich beybehalten, und auch der Begleitung sind nur Abweichungen erlaubt, zu welchen der Text berechtigt und auffordert. Man wird im letztern sogar eher zu wenig, als zu viel gethan finden. Dies scheint gleich bey dem ersten Liede der Fall, welches überhaupt weniger gelungen ist, als verschiedene der folgenden. Das Gedicht ist etwas lang, und verweilet ganz in wehmüthiger Stimmung. In solchem Falle bleiben nun dem Komponisten nur zwey vortheilhafte Wege, auf dem ersten wird er mehr den Verstand und die Kenner, auf dem zweyten, mehr das Ohr und die Dilettanten befriedigen. Er giebt nämlich entweder eine höchsteinfache, aber bedeutende, ausgezeichnete, jedoch mehr deklamatorische Musik, welche auf alle Strophen passt, und dem Sänger Raum und Freyheit giebt, einzelne Abweichungen, wo der Dichter sie nöthig macht, durch stärkere Accente, sanftere Beugungen, freyere Deklamation u. dgl. auszudrücken; oder er, der Komponist, schreibt den Gesang — ungefähr wie hier geschehen, geht aber in der Begleitung über das Gewöhnlichere hinaus, und benutzt die

nzelnen abweichenden Wendungen des Dichters, um Mannichfaltigkeit und Reichthum in sein Accompagnement, und mithin in das Ganze zu bringen. Anders wird es schwerlich eine gewisse Leere und Eintönigkeit, welche gar leicht ermatten lässt, vermeiden, und Rec. muss gestehen, dass sie Hr. H. in diesem Stücke nicht vermieden hat.

Annehmender ist das kurze, zweyte Lied. Der Sinn des Gedichts ist getroffen, und durch die ungewöhnliche Lage der Hauptmelodie gegen die Begleitung bekömmt die Musik auch einen willkommenen Anstrich von Neuheit. Nur dem Einschnitte, S. 9., Syst. 1., Takt 5, ist bey weitem zu viel Nachdruck gegeben, und leicht war die Verbesserung, die auch den Rhythmus, wie er durch das Ganze gewählt worden, wiederherstellt; wo hernach der letzte Takt in der Durtonart ganz ausgestrichen würde. Auch wäre das scharfe „hast du es, ver-," Syst. 2., Takt 4. wol besser in aufgelöset.

Angenehm, heiter, gefällig, und doch nicht oberflächlich ist das Lied No. 5, das jedermann mit Vergnügen durchsingen wird. In den Strophen 3/8-Takt hat der Komponist den Auftakt des Dichters immer mit in den vollen Takt der Musik gezogen, wahrscheinlich aus demselben Grunde, aus welchem es die Vorfahren oft thaten — um nämlich das öfters wiederkehrende und dadurch eintönige zu vermeiden. Der Metriker darf in einer accentuirenden Sprache dies gewiss nachlassen: nur aber muss die kurze Sylbe, die dann lang gebraucht wird, auch wirklich den Accent haben, muss ihn wenigstens dulden — was hier nicht immer der Fall ist. Wem dies Sylbenstecherey scheint, dem ist wenigstens nicht so, wie wir es Hrn. H. zutrauen, daran gelegen, mit seiner Kunst wirklich ins Reine und dahin zu gelangen, dass, was sie giebt, in seiner Art vollendet sey.

Einfach, charakteristisch, würdig, und durchaus rühmenswerth ist der durchkomponirte Gesang, No. 4. Eben weil hier alles gut ist, kann man im Einzelnen nichts loben. Die beyden folgenden Nummern sind zwar weniger eigenthümlich, aber so angenehm, so mit Sinn und Geschmack geschrieben, dass es ihnen nicht an Freunden, und wahrscheinlich noch weniger an Freundinnen fehlen kann.

Uebrigens ist auch in diesen Hrn. H.schen Gesängen alles sehr leicht auszuführen, und ein seelenvoller Vortrag der Singstimme die Hauptsache.

Das Aeussere des Werkchens ist schön, und besonders auch der Schnitt der Typen (wie es scheint aus der Ungerschen Officin) sehr zu loben; nur hätte auf die Correktur weit mehr Fleiss gewendet werden sollen. Da eben solche Werkchen meistens in die Hände von Dilettanten kommen, die sich dabey nicht zu helfen wissen, mögen die nöthigen Verbesserungen hier Platz finden. S. 1., Syst. 2., Z. 1., T. 2., soll die zweyte Note e heissen; S. 2., Syst. 3., Z. 2., T. 3., die letzte, es, T. 2, die erste, d, S. 5., Syst. 5., Z. 1., T. 2., die zweyte, a; S. 6., Syst. 5., Z. 2., T. 6., die zweyte e; S. 8., Syst. 1., Z. 2., T. 8., die erste, a, Z. 3., T. 5., die drey Viertel, gis fis gis, Syst. 2., Z. 2., T. 6., die letzte, gis, Z. 3., T. 9., die vorletzte, h u. d; S. 12., Syst. 3., Z. 2., T. 2., die zehnte f; S. 14., Syst. 2., Z. 2., T. 5., die zehnte h, Syst. 3., Z. 2., T. 4., ist das Violinzeichen vorzusetzen, so wie S. 15. vorletzte Zeile T. 1. das Basszeichen, nach der ersten Note aber wieder das Violinzeichen, und ebendaselbst T. 5. soll die zweyte Note h, und S. 21. endlich, Syst. 2., Z. 2., T. 4., die erste, h g d heissen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten März. | N°. 22. | 1809.

## Recension.

1. *Grand Duo pour le Pianoforte et Violon concertant, comp. et ded. à Mlle de Kurzbeck par Ant. Eberl.* Oeuvr. 26. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.) und

2. *Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. et ded. à Son Alt. Impér. Mad. la Grande-Duchesse Marie Paulowna, Princesse hérédit. de Saxe-Weimar, par Ant. Eberl.* Oeuvr. 39. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Beyde verlegt in Wien, bey Thadé Weigl.

Der wackere Eberl theilt mit so vielen geist- und talentvollen Männern das Geschick, erst dann überall, genug gekannt, gehörig gewürdigt und dankbar benutzt zu werden, wenn eine andere Welt sie unter ihre Mitbürger zählt. Wenigstens ist dies, was E. betrifft, mit dem nördlichen Deutschland der Fall. Nur ist diesem hier nicht, wie sonst wol hin und wieder, die Schuld beyzumessen, sondern dem Schicksal selbst, das zwar E.s frühe, mangelhafte Werke, nicht aber die spätern, weit vollkommnern zeitig genug sich verbreiten liess, und den Verf. von der Erde schon abrief, als er erst angefangen hatte, sich auf einer beträchtlich hohen Stufe zu befestigen.

Von den hier genannten Werken gehört nun, neben seinen neuesten Sinfonieen, Konzerten etc. vornämlich das zweyte unter diejenigen, welche die letzte Stufe, wohin E. sich zu erheben vermocht, bezeichnen. Diese No. 2. ist die letzte Arbeit E.s aus dieser Gattung, und ihr Abdruck konnte erst nach seinem Tode vollendet werden.

Ueber den Geist, und das Eigenthümliche dieses Geistes, wie es in E.s spätern Arbeiten gefunden wird, im Allgemeinen zu sprechen, ist unnöthig: theils ist dies schon mehrmals in diesen Blättern geschehen, theils kann man wol voraussetzen, dass alle Kenner und Freunde der neuesten bedeutenden Instrumentalmusik, diesen Geist und sein Eigenthümliches aus E.s andern neuen und grössern Instrumentalstücken kennen. Demnach wird es genug seyn, von obigen zwey Werken nur im Besondern zu sprechen — sie möglichst zu beschreiben, den Kreis zu bestimmen, für welchen sie sich zunächst eignen, und die Wirkung kurz zu bezeichnen, welche sie auf Rec. und seine Freunde gemacht haben.

Die Komposition des ersten dieser Werke scheint, nach innern Merkmalen, noch nicht in die letzte Zeit E.s zu gehören, ist aber ganz gewiss ein anständiges Denkmal seines Ueberganges in dieselbe. Das erste, in der Klavierstimme zwölf Seiten lang ausgeführte Allegro ist brillant für beyde Spieler gesetzt, und wechselt sehr unterhaltend mit reichen Passagen, nicht oberflächlichen harmonischen Sätzen, und angenehmen singbaren Melodieen ab. Das Ganze ist andern brillanten Allegros E.s nicht unähnlich, ist auch noch nicht so eng verbunden, so sicher zusammengehalten, in seinen Unterabtheilungen noch nicht so in gleich gutem Verhältnis bearbeitet, wie

man das von geübten Meistern zu erwarten berechtiget ist. So angenehm es dabei im Moment unterhält, so belebend es dahinrauscht: so ist sein Eindruck doch nicht eben tief, und auch nicht dauerhaft — nicht gleichsam in der innern Seele nachklingend. Ein Gleiches möchte wol auch von dem folgenden, etwas ideenreichen Adagio zu sagen seyn, doch können hier Verstand und Diskretion der Spieler, wenn sie die einfachen, guten Hauptmelodieen, vor den reichen Füllungen und Figuren, schön, klar und bestimmt an erhalten wissen, beträchtlich nachhelfen, und dann ist der Effekt sehr angenehm und lieblich.

Jetzt weicht der Komponist rühmlich vom gewöhnlichen Zuschnitt solcher Stücke ab. Was folgt, bleibt zwar in der Stimmung dem Ganzen gleich, ist aber in der Arbeit verschieden und vorzuziehen; und da es sich nun auch durch seine Anordnung in sich selbst rundet, so kann es als für sich bestehendes Stück, als Phantasie — kann sogar mit Vortheil, also genossen werden. E. fängt an mit einer sogenannten Rhapsodie, die eine gute, kurze, pathetische Introduction enthält, und dann in ein ernstes Allegro assai ($\frac{6}{8}$-Takt, A moll,) einleitet, das voll Kraft und Leben, auch in gutem Verhältniss der Theile gegen, und der Instrumente zu einander geschrieben ist; hieran schliesst sich ein sanftes, in Melodie und Harmonie gleichgut gehaltenes Andante, (C-Takt, C dur,) und mit diesem verbindet sich, im Charakter und in Modulation, eng und schön, ein heiteres, glänzendes Pastorale vivace, ($\frac{6}{8}$-Takt, A dur) das mit eigenthümlichem, anmuthigem Geist, und frischem, doch gar nicht ausschweifendem Muth, von Seiten (der Klavierstimme) durchgeführt wird. Alles dies weiss Rec. nur zu loben, und auch im Einzelnen durchaus nichts dagegen einzuwenden, als dass das Pastorale diesen Namen ziemlich uneigentlich nur von dem Hauptthema trägt, dass einige reich figurirte Zwischensätze diesem etwas zu fern stehen, es durch vielen Schimmer zu sehr verdunkeln, und dass hier, wie auch in den ersten Sätzen, sich noch Kleinigkeiten in Absicht auf musikalische Grammatik ausstellen liessen. Von Seiten der Wirkung findet er es zu rühmen, und sehr zu rühmen — fast zu sehr, als das ganze unter No. 2. angeführte Werk.

Dieses wurde E.n, als er sich auf seiner letzten Reise durch Deutschland einige Wochen in Weimar aufhielt, von der verehrten Fürstin, welcher es gewidmet ist, selbst aufgetragen. Sie, die selbst eine erklärte Freundin charakteristischer und gründlich gearbeiteter Musik ist, auch Werke dieser Art vortrefflich ausführt, hatte ihm gesagt: Ich wünschte eine Sonate von Ihnen zu besitzen, die ernst und pathetisch im Charakter, streng und solide in der Ausführung wäre, doch aber über der Gelehrsamkeit das Gefühl, über der Strenge die Anmuth nicht hintenansetzte — eine Forderung, die ihren würdigen Geschmack eben so treffend bezeichnet, als ihren sichern Blick in E.s schönstes Verdienst, wie sich dies in seinen letzten Jahren ausgebildet hatte. Kein Wunder, dass der glückliche Künstler alle sein Vermögen aufbot, dieser Forderung zu entsprechen, und wahrhaftig, es ist ihm dies in dem genannten Werke ehrenvoll gelungen.

Indem Rec. jene Forderung aussprach, hat er zugleich den Charakter dieses Kompositions ausgesprochen. Sie kömmt derselben aufs genaueste nach und lässt sie, bey aller Länge und Breite der Ausführung, keinen Moment aus den Augen.

E. fängt an mit einem Allegro appassionato, (G moll, C-Takt,) das, was es will, sowol in Absicht auf Empfindung, als auch in der artistischen Behandlung, gleich Anfangs bestimmt ankündigt, indem es sein Thema im Unisono angibt, die bedeutendsten Zwischensätze unmittelbar, und den, jenen affektvollen

Gedanken entgegenstehenden unmuthigen Gesang gleich nach der ersten halben Ruhe, folgen lässt. Wie nun der Komponist diese Hauptideen verbindet, verändert, mit verwandten durchflicht; wie er alles, dem Charakter und der künstlerischen Ausführung nach, eng zusammenhält und doch mit grosser Freyheit und Eigenthümlichkeit sich bewegen lässt: das entgehet keinem, der mit Sinn und nicht ohne Vorkenntnisse den Satz spielt oder hört, denn es liegt sehr klar, bestimmt und eingreifend da. Im Einzelnen sey nur noch mit Lob angeführt, dass bey aller Schärfe und manchem Ueberraschenden der Ausweichungen doch nirgends ins Blaue hinaus modulirt wird; dass die Schreibart hier rein und fliessend ist, dass der Komponist zwar das Instrument bis viergestrichene C gebraucht, aber die höchsten Töne mässig, und nur, wo sie wirklich von Wirkung sind, nirgends um blos mit ihnen zu klimpern; und dass er eben so gemessen und eben so am rechten Orte sich der weiten Spannungen der getheilten Harmonie bedient, wobey er sich dadurch sich vor Vielen auszeichnet, dass er solche Spannungen nirgends vorschreibt, als wo sie ohne allzugrosse Schwierigkeit und sicher zu erlangen sind — z. B. bey, nach einer Pause eintretenden vollen Accord in grossen Noten, oder wo der Grundton liegen bleibt u. dgl. Alles dies sey nun nicht blos von diesem ersten, sondern auch von den folgenden Sätzen angemerkt.

Auf dies Allegro folgt ein Adagio molto espressivo, das sein Beywort verdient, wie wenige, die in neuern Zeiten für dies Instrument geschrieben worden sind. E. hat es aus E dur geschrieben: dies ist kein glücklicher Gedanke, wie, der etwanigen Nachahmer wegen, nicht übergangen werden mag. Das Ohr des Rec. kann sich mit dieser Folge durchaus nicht aussöhnen, und er findet sich auch durchaus kein Grund, sie zu rechtfertigen. Ja, auf G dur wird, bey so ganz entgegengesetztem Charakter beyder Sätze, E dur mit Glück angewendet; das Ohr lässt sich diese Folge leicht gefallen, die Empfindung lässt sie beruhigend, sanft auflösend, schmeichelnd auf sich einwirken, und der Verstand findet hinlänglichen Grund, ihnen Recht zu geben und ihren Ausspruch zu erläutern, indem er bemerkt, dass man, (wenn auch ohne klares Bewusstseyn,) die dort (in G dur) entscheidende grosse Terz von selbst festhält, und sie nun leicht als Dominante zum E, und als Vermittlerin, zu ihm zu gelangen, annimmt.

Dies Adagio nun ist im Charakter tiefer, aber doch sanfter Wehmuth geschrieben, und bleibt diesem Charakter, ohngeachtet es ziemlich lang und mit vieler Kunst ausgeführt ist, vom Anfang bis zum Ende getreu. Auch dieser Satz ist thematisch bearbeitet, und hat eine eben so sichere Haltung in Ansehung der künstlerischen Bearbeitung, als in Ansehung der ästhetischen. Um in so gleicher, sanfter Stimmung und bey solcher Länge nicht monotonisch und gedehnt zu werden, oder auch, um zur Vermeidung dieser Schwächen, nicht überladen, überkünsteln, in vielerley Figuren auslaufen zu müssen, hat der Komponist rühmlich sich lieber an die Vortheile gehalten, die ein gutes Instrument bietet, wenn es mit Einsicht und Geschmack benutzt wird. Unter dem, was zu dieser Absicht angewendet wird, findet sich auch manches nicht eben Gewöhnliche, das mit offenbarem Glück benutzt ist. (Vergl. z. B. S. 7., Syst. 3., Takt 8. folgg., S. 9., Syst. 4., Takt 4 folgg.) Ein schöner, edler, und das Bestätigte überall gut ausdrückender Gesang ist übrigens durch das ganze Stück herrschend, der Spieler von Einsicht und Empfindung wird dies nicht übersehen und seinen Vortrag auch so abzumessen wissen, dass diesem Gesange seine Herrschaft nirgends entzogen werde. Ein glücklich erfundener und mit erfahrner Kunst angeordneter Uebergang leitet trefflich hinüber zum

dritten Satz, Allegro agitato, vivace assai, (G moll, 3/4-Takt) das ganz frey geschrieben, wie durch die darin herrschende Einheit der Empfindung und Aehnlichkeit der Hauptfiguren zusammengehalten, aber eines der affektvollesten und wirksamsten Stücke ist, die überhaupt seit geraumer Zeit für das Pianoforte allein erschienen sind. Bey aller Leidenschaftlichkeit verirret sich der wackere Künstler doch nirgends ins Wilde, Grelle, Planlose, Ungemessene, und da in diesen Drang der Gefühle wenig mildernder Gesang zu bringen war, kehrt er, mit guter Ueberlegung und tiefer Wirkung — nachdem er fünf eng gestochene Seiten in jenem Drange verweilt ist, und eben auf der Dominante von As dur gleichsam Athem schöpft — zu jenem Adagio, (jetzt ebenfalls in As dur,) wieder zurück, giebt einen leichten und kurzen Abriss der Grundzüge dieses Satzes, modulirt ungezwungen nach der Dominante von G, verweilt auf derselben, und nimmt nun das Allegro agitato in G moll wieder auf, welches nun, in dem Sinne und der Methode, wie es vorhin geführt worden war, zu Ende gebracht wird. So schliesst sich dieser Meistersatz, und schliesst sich auch die ganze Sonate, nach klarem Plan, rund und schön ab, und lässt einen ganz bestimmten, tiefen Eindruck in der Seele zurück.

Dass diese beyden Musikstücke nicht für Spieler geeignet sind, welche entweder blos gefälliger, süsser Melodieen sich erfreuen, die hundertmal dagewesen seyn mögen, wenn sie nur recht einschmeichelnd fliessen, noch für solche, welche sich nur im behenden Hinauf- und Herablaufen ihrer wohlgeübten Hände gefallen; noch endlich für solche, welche vor allem, unerhörten Sturm und Drang, Bizarrerieen, trüben Schwulst und aufgedunsenen Geheimthun verlangen, und welche, wie das Rosenkreuz, tüchtig durchgeschüttelt seyn wollen, um etwas von sich zu geben —, das lehrt schon obige Beschreibung beyder Stücke selbst. Einen gewissen ernsten Sinn und gediegenen Geschmack überhaupt; und, in Absicht auf Musik, eine Liebe zu dem, was beym Geniessen auch zu denken giebt; ferner, so viele Vorkenntnisse wenigstens, als nöthig sind, Hauptgedanken und deren Führung von Nebengedanken, Ausschmückungen u. dgl. zu unterscheiden und den Unterschied im Vortrage klar und angenehm auszuprägen, und endlich, ein charaktervolles, sicheres, im Ausdruck mannichfaltiges, im Schweren schon fleissig geübtes Spiel — dies verlangt die zweyte dieser Sonaten, wenn sie ihre volle Wirkung thun soll, unerlässlich. Mit dem Duo No. 1. kömmt man allenfalls wohlfeiler weg, und reicht mit dem aus, was man im Allgemeinen hin guten Vortrag und brillantes Spiel zu nennen pflegt. Doch ist auch jene Sonate bey weitem nicht so schwer zu spielen, als vieles von Beethoven, Dussek, Prinz Louis Ferdinand etc.

Der Stich beyder Werke ist nicht zu rühmen; der, von No. 1., ist zwar ziemlich deutlich, aber auch schmutzig und nicht ganz correkt, der, von No. 2., sauberer und correkter, aber mit sehr kleinen Noten und sehr eng zusammengepresst. Hr. Thadd. Weigl, der ja selbst Komponist ist, dies auch auf allen Werken seines Verlags anzumerken nicht vergisst, und sich, nach den darauf gestochenen Preisen, gut bezahlen lässt — sollte doch wenigstens solche Werke von Werth, bey welchen auf einen beträchtlichen Absatz gerechnet werden kann, von ephemeren Umläufern unterscheiden und sie anständiger ausstellen, als diese, die, wie es dort von andern Grasblumen heisst, heute stehen und morgen in den Ofen geworfen werden. —

---

*Die allgemeine schweizerische Musikgesellschaft.*

---

Die Leser der musikal. Zeit. haben schon früher aus andern Blättern erfahren, dass

solch eine Gesellschaft seit dem letztverwichenen Sommer existire. Wir haben nicht eher darüber sprechen wollen, bis wir das Institut selbst näher kennten, und über seinen Zweck und seine Beschaffenheit etwas Bestimmtes und Zuverlässiges mitzutheilen vermöchten. Das ist nun jetzt der Fall, wo die ausführliche Nachricht über die erste Versammlung der Gesellschaft, und auch das Protokoll der Geschäftsführung derselben, vor uns liegen. Wir geben zuerst jene Nachricht, wie sie uns von sicherer Hand mitgetheilt worden, und dann aus dem zweyten, was auch Lesern ausserhalb der Schweiz interessant seyn kann. Die nähere innere Organisation, scheint es, ist in allen ihren Theilen noch nicht vollendet, und kann dies — bey dieser, wie bey allen freyen Gesellschaften — wol erst durch noch mehrere Erfahrungen werden: aber die Hauptsache ist gethan; der Sinn, die Achtung, die Liebe dafür geweckt, die erste Vereinigung, die Annahme einer verständigen Konstitution, und der erste Versuch der Ausführung des Plans sind glücklich bewirkt, geachtete und in jedem Betracht taugliche Männer an die Spitze gestellt: so kann es, und vornämlich in der Schweiz, fast gar nicht fehlen — die Gesellschaft wird bestehen und sich immer höher heben, besonders wenn nun auch die grössern Kantone, die bisher noch nicht theilgenommen, derselben beytreten. Den Unternehmern und allen thätigen Beförderern wünschen wir Glück zu diesem Vereine; ausser den Vortheilen, welche die Tonkunst, welche wahre Humanität und Sinn für edlern Lebensgenuss überhaupt von solchen Verbrüderungen ziehen kann, ist ja schon jede freye Vereinigung der verschiedenen Theile und Stände eines Landes zu irgend einem löblichen Zweck verdienstlich, und vielleicht niemals verdienstlicher, als eben jetzt. Zugleich ersuchen wir die Vorsteher dieser Gesellschaft hier öffentlich, uns von ihren jährlichen Verhandlungen, so weit sie dieselben Auswärtigen mittheilen können, zu unterrichten und gewiss zu seyn, dass nicht nur wir, sondern alle wahre Freunde der Tonkunst in Deutschland mit Achtung und Freude daran theilnehmen.

d. Redakt.

„Die allgemeine schweizerische Musikgesellschaft existirt nun wirklich, und hat sich seit dem 27sten des Brachmonats konstituirt und organisirt. Ihr Zweck ist, eben so wie andere vaterländische Gesellschaften für andere Wissenschaften, vermittelst jährlicher Zusammenkünfte für die Tonkunst zu wirken, das einheimische Genie und Talent aus seiner oft dunkeln Verborgenheit hervorzusuchen und zu unterstützen; vaterländische Produkte zu erzeugen und zu würdigen; überhaupt über die Fortschritte der Tonkunst in der Schweiz sich zu besprechen; und in jedem Jahr alle Musikfreunde der ganzen Schweiz zur Ausführung grösserer Musikstücke, und zu geselligem Vergnügen durch Musik, für einige Tage zu versammeln.

Die Musikgesellschaft von Luzern war es, die zuerst diesen glücklichen Gedanken auffasste, ihn allen schweizerischen Musikgesellschaften mittheilte, und endlich den Tag zu einer allgemeinen Versammlung auf den 27sten Juny 1808 nach Luzern, dem wirklichen Orte der eidgenössischen Tagsatzung, bestimmte. Ungeachtet der sehr ungünstigen Witterung erschienen zahlreiche Musikfreunde aus Zürich, Aargau, Schwyz, Unterwalden, Zug, Solothurn und St. Gallen, deren Anzahl sich auf 66 belief. Mit Bedauern vermisste man Theilnehmer aus grossen Kantonen, aus Bern, Basel etc., wo es an geschickten Musikern nicht fehlt, von wo aus sich aber, aus Gründen, welche nicht bekannt worden sind, Niemand eingefunden hatte.

Am Montage ward die erste Sitzung der Gesellschaft gehalten. Der Präsident der Luzerner Musikgesellschaft, Hr. Amtsrichter Gug-

genhahler, eröffnete sie mit einer sehr schönen und zweckmässigen Rede. Dann ward einstimmig die Stiftung einer Schweizerischen Musikliebhaber-Gesellschaft beschlossen, und zur Entwerfung einer Organisation derselben eine eigene, aus allen anwesenden Kantonen bestehende Kommission bestimmt. Nachmittags versammlete man sich in der sehr schönen Jesuiten-Kirche zur Probe der, für morgen auszuführenden grossen Musikstücke, wozu man diessmal eine Ouverture von Kunzen, eine Sinfonie von J. Haydn und mehrere Hauptstücke aus der Schöpfung von demselben Meister (Solos und Chöre) gewählt hatte. Jeder der anwesenden Musikfreunde war mit der Stelle und der Verrichtung, welche ihm dabey angewiesen waren, zufrieden.

Tages darauf legte die ernannte Kommission ihren entworfenen Organisationsplan der Gesellschaft vor, und er wurde in allen seinen Theilen, mit nur wenigen Modifikationen, genehmigt. Nun wählte man der von jetzt an bestehenden Gesellschaft ihren Präsidenten für das künftige Jahr in der Person des Hrn. Pfarrers und Dekans Häflinger zu Hochdorf, (Kant. Luzern,) der sich als Stifter und vorzüglichen Beförderer der Gesellschaft verdient gemacht hatte, Hr. Staatsschreiber Landolt von Zürich ward zum Secretair, Hr. Hauptm. Bär von Zofingen aus Aargau zum Quästor, Hr. Stadtrath von Escher aus Zürich zum Kapellmeister, und Hr. Cramer, Kaufmann aus Zürich, zum Bibliothekar — jeder durch Stimmenmehrheit erwählt, und als Ort der Wiedervereinigung im künftigen Jahre die Stadt Zürich bestimmt. Nach einem herzigen Lebewohl trennte sich die Gesellschaft, um sich des Nachmittags zur Ausführung der genannten Werke wieder zu versammeln.

Diese Ausführung hatte nun, durch ein mehr als hundertstimmiges Orchester, im Beyseyn der gesammten auswärtigen und ländischen Gesandschaften, auch eines sehr zahlreichen Publikums, statt, und zwar so, dass jeder Kenner und Nichtkenner Zufriedenheit und Freude fand. Und in der That — noch unerwähnt die wirklich gelungene Ausführung selbst, musste schon der blosse Anblick so zahlreicher Theilnehmer aus allen Ständen und von jedem Range, von Bergen und Thälern, Dörfern und Städten der Schweiz, alle vereinet zu gleichem Zweck, alle zufrieden und heiter zum Ganzen mitwirkend, jeder ohne alle Anmassung, ohne Auszeichnung durch Zufälliges, ohne Bezahlung oder andern Lohn, nur beschäftigt mit der gemeinsamen Sache und in dem Bestreben, dem Publikum Freude zu machen — schon dieser Anblick musste dem Freunde der Humanität und des Vaterlands einen seltenen und edlen Freudengenuss gewähren. Der Eintrittspreis zu jener Aufführung, war für jeden Platz nur auf 6 und 4 Batzen festgesetzt, um auch Armen den Genuss zu verschaffen, das Eingekommene ward zur Errichtung eines Gesellschaftsfonds bestimmt.

Uebrigens war auch dafür gesorgt, dass die Gesellschaft jeden Tag ihrer Versammlung vereinigt speisste, um sich auch so näher zu vereinigen und einander die kurze Zeit des Zusammenseyns ganz zu geniessen. Am letzten Abende schied alles unter frohen Gesängen und der Versicherung der Unzertrennlichkeit ihres Bundes von einander."

---

(Aus dem Protokoll der Gesellschaft.) Der Entwurf zur Organisation der Gesellschaft rührt her von den Herren Häflinger (Pfarrer und Dekan in Hochdorf, Kant. Luzern,) von Escher, (Stadtrath, von Zürich,) Wehrli, (Appellationsrath, von Bremgarten,) Brandenberg, (Professor, von Zug,) und Abeg, (Oberdirektor, von Schwyz,) welche sämmtlich durch Mehrheit der Stimmen zu jenem Geschäft aufgefordert waren. Folgendes sind

Hauptpunkte dieser Organisation, wie sie von der Gesellschaft modificirt und angenommen worden.

Um als Mitglied in die Gesellschaft treten zu können, muss man Schweizerbürger und aktiver Musikliebhaber seyn, muss zwey Jahre die Gesellschaft besucht haben, und vier Franken für den Eintritt zahlen. — Die Annahme der Mitglieder geschiehet durch Stimmenmehrheit der ganzen Gesellschaft. — Es werden auch Ehrenmitglieder, einheimische und fremde, gewählt. —

Die Leitung der Gesellschaft ist einer Kommission anvertraut, welche aus dem jedesmaligen Präsidenten, Secretair, Quästor, Kapellmeister und Bibliothekar an jedem Versammlungsorte, und aus einem Korrespondenten in jedem Kanton bestehet. — Der Präsident stehet der Kommission und den Versammlungen vor, hat den Vortrag, die Unterzeichnungen etc. Er bleibt ein Jahr im Amte. — Der Quästor besorgt alle Einnahme und Ausgabe und legt darüber Rechnung ab, welche bey der Versammlung jedem Mitgliede zur Einsicht offen daliegt. Er bleibt zwey Jahre im Amte und kann wieder gewählt werden. — Der Kapellmeister stehet, nach der Anordnung des Präsidenten, der Musik vor, ordnet sie, sorgt für Herbeyschaffung derselben, der Instrumente etc. Er stellt der Kommission zwey annehmbare Bürgen aus der Gesellschaft, bleibt ein Jahr im Amte und ist wieder wählbar. — Der Bibliothekar verwahrt, ordnet, registrirt die Musikalien etc. Auch er stellt Bürgen, bleibt ein Jahr, und ist wieder wählbar. — Die Korrespondenten fertigen ein Verzeichniss aller aktiven Mitglieder ihres Kantons mit Angabe der Stimme oder des Instruments eines jeden; berichten darüber, so wie über die Fähigkeiten eines jeden, an den Präsidenten; bewegen, so viel möglich, vorläufige Proben, jeder an seinem Orte; werben gute und tüchtige Musikliebhaber für die Gesellschaft. Sie bleiben zwey Jahre im Amte und sind wieder wählbar. — Die aus diesen Männern bestehende Kommission hat über alle Angelegenheiten der Gesellsch. die Vorberathung, Korrespondenz etc.

Als Pflichten werden von den Mitgliedern gefordert: „Gegenseitige Freundschaft, zuvorkommende Liebe, und uneigennützige Dienstfertigkeit, wie sich der für harmonische Schweizerherzen schickt." Jedes Mitglied erscheint jährlich bey der Versammlung, übernimmt bey der Vertheilung der Parthien der Ausführung jedes, was ihm vom Kapellmeist. und vom Korrespond. angewiesen wird, und bestreitet die Kosten der Reise etc. selbst, denn nur das Quartier giebt ihm die Gesellschaft unentgeldlich. — Ort, und (so weit das möglich) Zeit der Versammlung werden das Jahr vorher bestimmt, sie dauert zwey Tage, wo an den Vormittagen die wissenschaftlichen Verhandlungen und Gesellschaftsangelegenheiten vorgenommen, den ersten Nachmittag Proben, den zweyten die Aufführungen gehalten werden. — Die Einlage der Zuhörer bey der öffentlichen Musik wird für Unkosten und für einen Fonds zur Unterstützung vorzüglicher Talente benutzt. — Die Anführung des Orchesters soll in Zukunft einem Schweizer anvertrauet werden. — — Diese Verordnungen (von welchen wir mehrere Nebenbestimmungen und Lokalitäten weggelassen haben,) können nur von einer Versammlung, in welcher zwey Drittheile aller Mitglieder der Gesellschaft zugegen sind, abgeändert werden. —

Die Gesellschaft stehet unter dem Schutz der ersten vaterländischen Behörden. Unter den aktiven Mitgliedern derselben findet man auch den Hrn. Landammann der Schweiz, Vincenz Rüttimann, den Prinzen Philipp von Hohenlohe, Comthur von Tobel etc. unter den Ehrenmitgliedern den Prinzen Karl von Neuwied etc.

## Nachrichten.

Berlin d. 11ten Febr. Die grossen Konzerte des Kammermus. G. A. Schneider haben ihren ununterbrochenen Fortgang. In dem am 26sten Jan. hörten wir eine Sinfonie von Haydn aus C moll, eine Arie aus Righini's Tigranes, gesungen von Dem. Koch, und ein Doppelkonzert für zwey Fagotte von Schneider, geblasen vom Hr. v. Bredow und Hr. Gebel. Den 2ten Theil eröffnete eine Ouverture von Schneider, Hr. Ambrosch und Dem. Unzelmann sangen ein Duett von Paer, und Hr. Härtel spielte ein Violinkonzert von Kreutzer mit ziemlicher Fertigkeit. — In dem Konzert am 2ten Febr. gab man eine Sinfonie von Haydn aus D dur; Dem. Koch und die Hrn. Ambrosch, Flemming und Müller sangen ein Quartett von dem, durch seine in Leipzig herausgekommenen Lieder bekannten Assess. Weilank, und Mad. Gröbenschütz und die Hrn. Claasens und Kielmann spielten das bekannte Trio für Fortepiano (diesmal ward es auf einem Wiener Instrumente vorgetragen) Violin und Violoncell, vom verstorbenen Prinzen Louis Ferdinand. Den 2ten Theil füllte Haydns Messe aus C dur, No. 2.

Den 6ten gab der königl. Kammermus. Bötticher Konzert im grossen Saale des Nationaltheaters. Den ersten Theil eröffnete Mozarts Sinfonie aus D dur; die Hrn. Schneider und Bötticher trugen ein Doppelkonzert für zwey Waldhörner von G. Ab. Schneider vor; und die Hrn Schmidt, Gendulf, Clemens, Semler und Weiss sen. spielten das Ihnen schon öfters genannte konzertirende Quintett für Fortepiano, Flöte, Violin, Bratsche und Violoncell, von dem zuerst genannten Ass. Schmidt Komposition. Im 2ten Theil hörten wir das Quintett aus der Oper Enea, vorgetragen von Mad. Schneider, Dem. Koch und Kolbe, und den Hrn. Ambrosch und Flemming; ein Violinkonzert von Kreutzer, gespielt von Hr. Härtel, und G. Ab. Schneiders Concertant-Sinfonie für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncellen etc.

Die nahe bevorstehende Rückkehr des Königs nach unserer Hauptstadt veranlasst auch in musikal. Hinsicht einige Bewegungen. In der Domkirche wird ein Te deum von Righini aufgeführt werden, welches jetzt unter des Komponisten Leitung von der Singeakademie einstudirt wird. — Die von Eckardt erschienenen 34 Devisen auf die Rückkehr des Königs, die zu Inschriften auf Zunftfahnen, Ehrenbogen, Tafelaufsätzen, Beutschildern und Festblumen für Damen bestimmt sind, hat so eben der Musikus Hennig mit Chören zum Singen am Fortepiano komponirt.

Leipzig. Am 20sten Febr. gab Hr. Dulon Konzert, und ohngeachtet er schon oft hier gehört worden, war es doch ziemlich zahlreich besucht. Er spielte ein Konzert von Müller, eins von Hoffmeister, in welches er ein choralmässiges Adagio von seiner eigenen Komposition eingelegt hatte, und Variationen über ein Gesellschaftslied, ebenfalls von seiner eigenen Komposition. Sein Spiel ist in diesen Blättern schon oft, und auch von uns selbst, näher bezeichnet worden. Seine ausgezeichnete Fertigkeit und Präcision, die Fülle, Gleichheit und Rundung seines Tons, und vornämlich was man, bey diesen Vorzügen und sehr starker Brust, durch Doppelzunge leistet, erwarben ihm auch diesmal allgemeinen Beyfall.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. VII.)

# INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. Nº. VII. 1809.


## Mariane Kirchgessner.

Die vollständige Lebensgeschichte dieser merkwürdigen Künstlerin auf der Harmonika, von ihrer frühesten Kindheit an, bis zu ihrem Grabe und ihre 18 jährige Kunstreise durch den beträchtlichsten Theil Europens, werde ich bis Michaelis d. J. mit lateinischen Lettern auf das Eleganteste gedruckt in gr. 8vo auf Pränumeration herausgeben. Folgende Kupferstiche werden hiermit einen Beytrag, und dem Werke noch mehr Interesse geben:

a) Das Titelkupfer, eine allegor. Zeichnung von Hrn. Schnorr.

b) Das sehr ähnliche Bild der Dem. Kirchgessner, vortrefflich gezeichnet und von einem berühmten Meister gestochen.

c) Das Frauenkloster Pontdice bey Schaffhausen, eine romant. Gegend am Rhein, wo die Hülle der Seligen ruhet. Nach der Natur gezeichnet von Hrn. Kanenstein.

d) die getreue Abbildung der Engl. Harmonika mit dem Resonanzboden nach allen Theilen mit dem Maasstabe, zur Erklärung meiner Beschreibung des Instruments.

Unter mehreren vortrefflichen Gedichten auf die Vollendete, wird auch eins davon mit Musik geliefert. Die weitläufigen Anzeigen dieser Biographie findet man in allen guten Buch- und Musikhandlungen, welche hierauf Bestellungen annehmen, und sich an Hrn. Buchhandl. J. C. Müller in Leipzig deshalb zu wenden, gebeten werden. Die Namen der Pränum., welche dem Werke vorgedruckt werden sollen, erbittet man sich bis Johanni d. J. Der Pränum. Preis ist Ein Thaler Sächs. oder 1 Gulden 48 Kr. rheinl. Der Ladenpreis wird merklich erhöhet.

Leipzig, im Februar 1809.

Heinr. Phil. Bossler.

## Anfrage.

Wer ein vorzüglich gutes altes Violoncello zu billigen Preise abzulassen geneigt seyn sollte, wird, um portofreye nähere Nachricht über die Qualität und den bestimmten Preis desselben unter folgender Adresse, ersucht:

an K. H. K—n.

abzugeben in der Breitkopf und Härtelschen Musikhandlung zu Leipzig.

## Anzeige.

In unserm Verlage ist erschienen:

W. A. Mozart, Titus (La Clemenza di Tito) Oper in 2 Akten, in Partitur. Mit italienischem und deutschem Texte. 6 Thlr.

D. Steibelt, Etude p. le Pianoforte, contenant 50 Exercices de différents genres. Liv. 1 2 Thlr.
dº dº Liv. 2 2 Thlr.

Von den seit kurzem auf die deutsche Bühne gekommenen, und mit vielem Beyfall aufgenommenen Opern

**Das Waisenhaus, von J. Weigel, und Joseph, von Méhul**

erscheint nächstens ein Klavierauszug bey uns

*Breitkopf & Härtel.*

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

Zopf, J. N. 6 Redout Deutsche f. 2 Violinen und Bass, Flauto piccolo, 2 Clarinetti, 2 Corni, 2 Clarini et Tympani ad lib. 12 gr.

Pensduch, Mich. 12 Ländler Tänze in G. für eine Violine. 6 gr.

— — 12 Landlische Tänze in B für 2 Violinen. 8 gr.

— — 12 Ländlerische Tänze für eine Violine. No. 1-12. à 6 gr.

Fux, P. Variations sur un Thème du Ballet Alcina p. le Violon av. acc. d'un second Violon N. 4 8 gr.

Schmiedigen, H. C. Variations sur le Duo: La ci darem la mano p. le Violon, acc. d'un second Violon, Alto et Basse. Op. 2. 16 gr.

Schlechtlecher, Ph. Serenade pour le Violoncelle, obligé et acc. de Guitarre ou Basse. 12 gr.

Hänsel, P. Quatuor brillant p. 2 Violons Alto et Violoncelle. Op. 18 1 thl. 4 gr.

Clement, Fr. 3 Variations p. le Violon. 8 gr.

Arnold, J. G. 5me Concerto p. Violoncelle av. acc. de l'Orchestre. 2 thl. 16 gr.

Wranitzky, A. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 20. 1 thl. 20 gr.

Pleyel, J. 3 Duos pour 2 Violons arr. d'après ses Sonates Op. 41. 1 thl. 4 gr.

Amon, J. Thème av. 6 Variations p. l'Alto principal, acc. de 2 Vls, Alto et Basse, 2 Hautbois et 2 Cors Op. 50. 1 thl.

Dupuis, J. L. Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'Archet, (französisch und deutsch) 6 thl. 8 gr.

Pensduck, Mich. 12 Deutsche Tänze f. den Apollo Saal v. Wien comp. f. 2 Violons e Bass. 1 thl.

Cimarosa, Matrimonio segreto, gr. Opera etc. en Quatuors p. 2 Violons, Vla et Vcelle. Liv. 5 thl. 12 gr.

Kummer, F. Variations pour Violon et Basse Op. 64. 10 gr.

— — Sonate p. Violon et Viola. Op. 67. 16 gr.

Rösler, J. Sinf. à gr. Orchestre. Op. 13. 2 thl. 16 gr.

Witt, Sinfonie à gr. Orchestre. No 5. 5 thl. 8 gr.



Witt, Sinfonie turque p. 2 Violons, Alto, Basse, 2 2 Flutes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timpales, gr. Tambour, Triangle etc. No. 5. 5 thl. 8 gr.

Nicolo, Romanze a. d. Oper: das Singspiel an den Fenstern: O du rosch drei sich etc. mit Begleitung des Pforte od. Harfe od. Guitarre. 4 gr.

Müller, A. E. 3 Sonatines progressives p. le Pforte Op. 18. No. 1. 2. 3. à 6 gr. 15 gr.

Davrange, Arie a. d. Singspiel: die Liebe im Kloster: In den Klostern heilge Mauern etc. mit Begl. d. Pforte oder der Harfe. 4 gr.

Himmel, die Wiederkehr in mein Vaterland mit Begleitung d. Pforte u. Guitarre. 4 gr.

Mendel, S. H. Das Vom dukem Blick gebunden etc. m. Begleitung d. Pianoforte. 6 gr.

Sanderot, F. 6 Variations p. la Flûte sur l'air des Tyroliens: Wenn i in der Früh etc. Op. 8. 6 gr.

— — Cavatine [illegible] accomp. de Chitarre française (m. untergelegtem deutschen Text) 12 gr.

Gladewitz, Polonoise p. la Harpe avec acc. d'un Violon. 6 gr.

Henkel, H. Variations p. le Pforte sur la Romance Favorite: Plaisir d'aimer. 8 gr.

Riotte, P. J. Amusement p. le beau monde, 12 Pièces p. le Pianoforte Op. 18. 20 gr.

Amon, J. 3 Walzes à 4 mains p. le Pianoforte av. Guitarre obligée. Op. 52. 20 gr.

Hoffmeister, F. A. Polonoise en Rondeau à 2 mains p. le Pforte. 16 gr.

Wannhall, J. 3 Sonates p. le Pianoforte av. Violon ou Flûte et Violoncelle. L. N. N. 1. 2. 3

— — 3 Sonatines très faciles pour le Pianoforte. L. N. 1. 2. 14 gr.

— — 3 nouvelles Sonates (Gratulations Sonaten) p. le Pianof. L. O. No. 1. 2. 3. 8 gr.

Cimarosa, Ouv. de Matrimonio segreto arr. à 4 mains p. le Pforte. 20 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. | N°. 23. | 1809.

***Briefe eines in Italien reisenden Deutschen.***

(siehe No 56 des vorigen Jahrganges.)

*Zweyter Brief.*

Rom, d. 28sten Jan. Ihre Erinnerung, bey meinen Schildereyen aus Italien Ihre treffliche Landsmännin, Charlotte Häser, nicht aus dem Auge zu verlieren, war unnöthig. Ich könnte Ihnen wenig oder nichts von Bedeutung über Musik aus dem letzten Jahre und aus den Hauptstädten, wo ich mich aufgehalten, vornämlich aus Rom, Florenz, Siena etc. schildern, ohne dieser herrlichen Künstlerin oft zu gedenken, da sie die Krone von dem ist, was Vorzügliches in dieser Zeit und an diesen Orten in der Tonkunst geleistet worden, und da sie und ihr Verdienst auch gleichsam der Mittelpunkt der Vereinigung aller Stimmen, der entscheidende Ausschlag des öffentlichen Urtheils und Geschmacks, in Italien überall ist, wo sie sich hat hören lassen. Indessen will ich, auf Ihre Erinnerung, doch für die theilnehmenden Freunde dieses berühmten Mädchens ihre letzten Schicksale in Italien, so weit diese mir überall an Ort und Stelle (und ich denke, genau genug) bekannt worden sind, hier zusammenstellen und der Fortsetzung meiner allgemeinen Uebersicht des jetzigen Zustandes der Tonkunst in Italien voransetzen.

Nach der Quaresima 1808 schlug Dem. Häser von der Impresa des Teatro Pergola in Florenz den Antrag für die Frühlingszeit, schlug ihn aber aus, um in dem schönen Florenz die herrlichen Frühlingsmonate hindurch sich von den ihr noch etwas hart fallenden Anstrengungen des öftern Auftretens in den grössten Theatern erholen und desto fleissiger für sich studiren zu können. Sie sang nicht wieder öffentlich in Florenz, einigemal nur in Privatakademieen bey der Gemalin des Senators Lucien Bonaparte, und bey der Principessa Corsini, einer gebohrnen Wimmern. Unter der Leitung des sehr braven Gesanglehrers Magnelli machte sie bedeutende Fortschritte in ihrer Kunst.

Ende Juny ging sie mit ihren Verwandten nach Siena, wo man nur in den beyden Sommermonaten July und August ernsthafte Opern giebt, weil sich dann gewöhnlich in und nahe bey Siena viele Fremde aufhalten. Man gab diesmal Zaira von Federici und Temjano in Dacia von Nicolini. Dem. H. gefiel in beyden ausserordentlich. Auch abgesehen von ihren theatralischen Verhältnissen, war ihr Aufenthalt in Siena sehr angenehm, da sie in den besten Häusern mit zuvorkommender Güte und Freundschaft behandelt wurde. Den gültigsten Beweis des allgemeinen Wohlwollens gab ihre Benefis (Serata) am 22sten August. Das Haus war übervoll, des Schreyens, Applaudirens und Evvivarufens kein Ende, und eine herrliche Beleuchtung des Theaters, Sonnette, Kupferstiche, Goldregen, Blumen, Kränze u. s. w. verschönerten den Abend.

Ende Augusts kehrte sie nach Rom zurück. In den Monaten September, Oktober

und November gab man **Zaira** von **Federici**, **Verginia** von demselben Komponisten, und **Merope** von **Nasolini**. Es war Plan der Impresa, die ernsthafte Oper mit der komischen abwechseln zu lassen, aber die letztere (**La capricciosa corretta** von **Fioravanti** und **La giardiniera** von **Celegali** — neu —) gefiel wegen der sehr mittelmässigen Sänger, vorzüglich wegen der gänzlich in Ungnade gefallenen prima donna buffa, **Marie Mascolini**, so wenig, dass man nur sechsmal komische Opern und achtundvierzigmal ernsthafte gab. In der Zaira und Merope konnte sich Dem. H. jeden Abend des lautesten, allgemeinsten Beyfalls erfreuen. Man hatte ihrem Fleisse im vorigen Karneval, wo man sie hier, wie ich früher gemeldet habe, ebenfalls mit grossem Beyfall gehört hatte, volle Gerechtigkeit wiederfahren, und belohnte ihn durch immerwährende Auszeichnungen. Ihre Serata wurde gefeyert, wie in Siena, und fiel in jeder Hinsicht sehr günstig aus, obgleich die neue Komposition der lyrischen Scene **Saffo in Leucade** (von **Alberghetti**) für eine Person, mit Chören der Priester, vom Cavaliere **Domenico Mosulli**, nicht besonders gefiel. Verginia von Federici ging auf anhaltendes Treiben und Drängen des Impresario ganz unreif in Scene und fiel durch. Dem. Haser rettete sich allein, vorzüglich durch ihre erste Arie, die sehr gefiel. Alles Uebrige erregte Unwillen. Doch war auch bey dieser Gelegenheit das Publikum gerecht und billig gegen Dem. H. und unterschied sehr streng den Gesang vom Gesungenen. — Noch eine Neuigkeit gab es im Herbst: **il desertore francese** in einem Akt, neu bearbeitet von einem Poetaster **Pennetti**, und neu komponirt von **Fiodo**, einem jungen Neapolitaner. Man gab dies kleine Drama zur Serata der Marcolini. Ein kleines Duett der Haser und Marcolini gefiel ziemlich, die Arie der Haser wurde mit Enthusiasmus aufgenommen, alles Uebrige fiel durch. Das Ganze endete mit Zischen, Pfeifen und Geheul. — Für dieses Karneval hat Dem. H. alle Anträge ausgeschlagen, aus guten, aber für das Publikum weniger geeigneten Gründen. Dieser Umstand und dass sie, wie ich von ihr selbst weiss, sich vorgenommen hat, in diesem Frühjahre eine Reise nach Deutschland zu machen, besonders auch um ihren geliebten alten Vater in Leipzig wiederzusehen — hat wahrscheinlich das Gerücht veranlasst, Dem. H. wolle das Theater gänzlich verlassen — ein Gerücht, das, wie Sie mir schreiben, auch in unserm Vaterlande verbreitet worden ist. Ich widerspreche demselben um so geflissentlicher, da es der Künstlerin in ihrer Carriere schaden könnte. Wenn es, ausser ihrer eigenen Versicherung, einer Widerlegung bedürfte, so ist das wol die sicherste, dass Dem. H. für das Karneval 1810 hier in Rom unter sehr guten Bedingungen engagirt ist.

Doch es ist Zeit, nun von diesem Besondern aufs Allgemeine überzugehen. Den Faden nicht ganz zu zerreissen, mache ich Sie erst mit den Sängerinnen und Sängern bekannt, welche ich neben ihr gehört habe. Die zweyten Parten übergehe ich jedoch, da von ihnen nichts zu sagen ist. Wirklich gut ist in Italien nur ein zweyter Tenor oder eine seconda donna, und verhältnissmässig gut singt sehr wenig, da man überall von den zweyten Parten nichts, gar nichts verlangt, und sie entweder nur neckt und höhnt, wie z. B. in Rom, oder sie nicht anhört, jedoch ohne sie zu insultiren, wie z. B. in Florenz. Auch der Bass macht nur sehr selten einige Figur in der ernsthaften Oper. Noch erinnere ich, was aber wol auch in Deutschland schon bekannt ist, dass es jetzt herrschender Geschmack ist — eben in Italien, wo sonst auf mehrern Theatern gar keine Frauenzimmer auftreten durften — die ersten Liebhaber- und Helden-Rollen durch Damen zu besetzen! —

So war denn in Florenz in der Quadragesima als **prim' uomo** engagirt Mad.

Verga, eine Sängerin ohne alle musikalische Kenntnis, mit einer Stimme, die gut war, aber eine ziemlich gute Schauspielerin. Die ersten Tenorpartien sang Niccola Tacchinardi — mehr Bariton als Tenor, ein Sänger von vortrefflicher Stimme, wenn er nicht durch Hülfe seines schlechten Falsets über den natürlichen Umfang derselben hinausgeht, worin er sich aber leider gefällt. Er besitzt hinlängliche musikal. Kenntnisse, ziemlich gute Methode, und ist, trotz seiner sehr unglücklichen Figur, ein recht braver Schauspieler. Erster Bassist war Vitarelli — mit schöner Stimme, guter Kenntnis der Musik, aber schon etwas alt und lässig. —

In Siena trat auf im Sommer als prim' donna Mad. Gioja, Gattin des berühmten Balletmeisters dieses Namens. Sie ist aus einer der ersten fürstlichen Familien Neapels, heyrathete Gioja gegen den Willen ihrer Verwandten und verlor alles Vermögen. Später trennte sich ihr Mann von ihr und sie ging aus Noth zum Theater. Als Principessa war sie eine brave Dilettantin; jetzt ist leider die gute arme Frau ziemlich unbedeutend. Primo tenore war Massimiliano Fidanza. Vor einigen Jahren hat er an allen Orten Italiens, wo er sang, Vergnügen gewährt, da er, ohne eben bedeutender Sänger zu seyn, mit einer angenehmen Stimme eine recht artige Manier verband und kein übler Schauspieler ist: jetzt hat aber der arme junge Mann seine Stimme fast ganz verloren. Er heult und distonirt abscheulich. Der Bass war elend. — Im Vorbeygehen muss ich noch die Chöre in Siena rühmen. Nur zwey Choristen kennen die Noten, die übrigen singen alles nach dem Gehör, alle aber haben gute Stimmen, intoniren gut und lassen sich gern leiten. Die Chöre in Florenz dagegen sind elend. Die in Rom bestehen aus sogenannten Professori, und aber nicht vorzüglich. —

In Rom war prim' donna anfänglich eine Mad. Ruggiero, die eher schlecht, als gut zu nennen ist, dann Imperatrice Gioachi, ein Mädchen ausgestattet von der Natur mit allen Eigenschaften, die zu ihrem Beruf erfordert werden, und doch als Künstlerin höchst unbedeutend. Ihre Stimme ist eine der schönsten, die ich je gehört habe, aber roh, unausgebildet. Von Musik weiss sie durchaus gar nichts. Sie scheint, wie so viele andere, das Theater nur zu betreten, um schnell und sichere Bekanntschaften zu machen. Primo tenore war der genannte Tacchinardi, der sich mit der Quadragesima etwas vernachlässigt hat. Primo basso: Benincasa. Er hat eine sehr gute, volle Stimme, ohne gehörig zu brauchen und täglich mehr verliert, da er vom Gesang nichts weiss und nichts lernt.

Von öffentlichen Konzerten kann ich nur wenig sagen. In Florenz war während meines dortigen Aufenthalts nur eins, das ein gewisser Vimercati auf der Mandoline gab. Er leistet ausserordentlich viel auf seinem Instrument, aber dieses ist denn doch für ein Konzertinstrument gar zu ärmlich. In Siena gaben die Geschwister Clara Sigl (16 Jahr alt) und Ignatz Sigl, (7 Jahr) von Brixen gebürtig ein Konzert. Die erstere spielt recht artig Violin, der zweyte Violoncell, wie man es von einem Kinde verlangen kann. Ein dreyjähriges Mädchen sang ein deutsches Liedchen. In Rom gab Vimercati ein Konzert und Sigl's gaben zwey; das zweyte war aber sehr leer. Man sieht im ganzen Mittel- und Unteritalien Konzerte für nicht viel besser, als eine honnette Betteley an.

In Florenz waren im Frühjahr zwey Theater geöffnet. Im Teatro della Pergola war opera seria und ballo grande. Im Teatro nuovo opera buffa, aber auch ballo grande. In Pergola sangen Marianna Sessi, Franconi, Fidanza, Vitarelli. Man gab Romeo e Giulietta

von Zingarelli mit sehr vielen eingelegten Stücken, und gli Orazj e Curiazj von Cimarosa. Beyde Opern gefielen wenig, theils, weil man sie schon zu oft gehört hatte, theils, wegen der sehr mittelmässigen Aufführung. Von Fidanza und Viterelli habe ich gesprochen. Dem. Feanenna hat eine vortreffliche Stimme, weiss sie aber bey weitem nicht genug zu benutzen. Sie ist noch sehr Anfängerin und wird es wahrscheinlich nie sehr weit bringen, da sie nicht studiert. Von Mad. Sessi erwartete man sehr viel, aber die Erwartungen wurden nicht befriedigt. Im Anfange der Zeit ihres Engagements war sie unpässlich. Man schloss das Theater acht Tage. Sie war hergestellt, gefiel aber eben so wenig, wie im Anfange. Das Florentiner Publikum urtheilte, ihre Stimme sey etwas ältlich und unsicher, ihre Manier zuweilen grotesk. Sie ist jetzt in Neapel. Zu Anfang hat sie dort den grössten Beyfall gefunden, jetzt wird sie aber vom Publikum sehr gleichgültig behandelt. Sie hat eine ausserordentliche Gewandtheit und einen grossen Umfang der Stimme, (beynahe volle drey Oktaven) aber ihre Stimme ist sehr ungleich und keiner ihrer Töne spricht zum Herzen. Dergleichen Sänger verlieren in Italien, wie wol überall, bey öfterm Hören, und können nur so lange an einem Orte Glück machen, als das Ungewöhnliche ihrer Leistungen frappirt und Erstaunen erregt. Die jüngere Schwester dieser Sängerin, die treffliche Imperatrice Sessi, die eine eben so brave Frau, als grosse Künstlerin war, ist, wie Sie und Ihre Leser schon wissen, im Oktober gestorben. Ich habe nie eine Sängerin gehört, die sie an Schönheit und Fülle der Stimme, an Ausdruck und an edlem Styl erreichte.

Im Teatro nuovo sangen Dem. Migliorucci, prima donna, eine Anfängerin mit einer angenehmen, aber ziemlich kleinen, schwachen Stimme. Der primo buffo, Martinelli, ist ein mittelmässiger Sänger und ein gemeiner Spassmacher; Aprile, primo tenore, ein braver Sänger in Hinsicht auf Kenntniss und Methode, nur leider mit einer nicht angenehmen Stimme. Man gab il Ponte fortunato mit einer neuen, recht artigen Musik des jungen Neapolitaners Curcio, eines Schülers von Paesiello. Die Oper gefiel. Eine zweyte, die aus 10 bis 12 zusammengewürfelten Musikstücken verschiedener Komponisten bestand, (ich besinne mich nicht mehr auf den Titel) ein pasticcio ohne Sinn und Verstand, wurde nach Recht und Gerechtigkeit förmlich ausgepfiffen.

In diesem Karneval sind die Sänger in Argentina: prima donna, eine Anfängerin, Dem. Valsovani, die eine sehr schöne, geläufige Stimme hat, nicht übel spielt und recht angenehm singt. Wenn sie studiren will, so kann sie eine der ersten Sängerinnen werden. Leider aber machen ihr ihre Verehrer weiss, sie sey es schon, und das ist sehr schlimm für das arme Mädchen. Primo uomo ist die Ihnen vortheilhaft bekannte Dem. Augusta Schmalz, aus Berlin; primo tenore, der oft genannte Tachinardi, primo basso der ebenfalls genannte Benincasa. Der zweyte Tenor ist diesmal nennenswerth; ein junger Mensch, Amerigo Sbigoli aus Florenz, der so nett singt, dass er der Auszeichnung geniesst, nicht geneckt zu werden. Am 28sten Decbr. 1808 ging in Scene Amazilda, neu komponirt von dem Neapolitaner Curcio. Die Musik ist das elendeste Gemengsel, das man hören kann, und wurde verdientermassen total ausgepfiffen. Tachinardi und die Valsovani retteten sich; unsere arme Landsmännin aber, Dem. Schmalz, wurde sehr grob behandelt. Man lachte, hustete, zischte, pfiff und heulte bey ihrem Gesang — so gefährlich ists, mit dem strengen Publikum auszukommen, wenn es einmal entzündet ist. Am 12ten Januar ging in Scene, Attila von Farinelli. Diese Oper hatte vor einigen Jahren sehr gefallen; diesmal fiel

ne durch. Ein einziges Stück, ein eingeleg-
tes Quintett von Portugallo (geschrieben
für Romeo e Giulietta) gefällt sehr. Der ar-
men Schmalz ging es in dieser Oper nicht
viel besser, wie in der ersten. Man lässt
ihren Kenntnissen und ihrer Methode Ge-
rechtigkeit wiederfahren, da man aber ihre
Stimme widrig findet, und die Sängerin we-
der jung noch hübsch ist, um eine Partey für
sich zu haben, so glaubt man sich zu allen
Ungezogenheiten und selbst pöbelhaften In-
sulten berechtigt. Es ist nicht zu leugnen,
dass die Stimme der Dem. Schmalz jetzt ziemlich
hohl und dumpf, und wirklich gar nicht an-
genehm ist, es ist wahr, dass ihre Mitteltöne
sehr schwach und ihre hohen Töne erzwun-
gen sind, es mag seyn, dass diese Fehler
dem Römer doppelt auffallen müssen, da er
so leicht und so oft schöne Stimmen hört:
aber eine solche Behandlung, als man sich
täglich gegen diese Künstlerin erlaubt, zeugt
doch gewiss von einer grossen Rohheit. —
Das Theater ist, obgleich die Ballette von
Gioja sehr gut sind und gut ausgeführt wer-
den, immer sehr leer. Der Impresario wollte
daher Dem. Schmalz nicht mehr singen las-
sen und verschrieb Mad. Marinelli für
zehn Abende der neuen Oper. Man fürch-
tet aber von neuem für die Oper selbst und
für diese Sängerin, die funfzehn Jahre in Mos-
kau war und vielleicht nicht ganz den heu-
tigen italien. Operstyl in ihrer Gewalt hat.
Viele hier sich aufhaltende Russen rühmen
sie aber sehr. —

Noch sind vier oder fünf andere Thea-
ter, ausser Argentina, geöffnet. Man giebt
da Komödien, Harlekinaden, Ballette, Mario-
nettenwesen, Taschenspielereyen u. dgl. Nur
eins ist noch bemerkenswerth, das Teatro
della Valle. Man giebt Opera buffa und
Schauspiel. Die Schauspielergesellschaft ist
eine der besten Italiens und hat einige sehr
brave Mitglieder. Ich kann es nicht unter-
lassen, Ihnen Pertica zu nennen, der im Fach
der komischen Alten mit den ersten deut-
schen Schauspielern wetteifert. — Die Sän-
ger sind: Dem. Fodi, prima donna — eine
angenehme, volle Stimme, angenehmer, ge-
fälliger Gesang, schöne Figur, erträgliche Ak-
tion; Ricci, primo Tenore, hat eine vortreff-
liche Stimme und hinlängliche musikal. Kennt-
nisse; die beyden primi Buffi sind De Grecis
und Pellegrini. De Grecis hat von der Na-
tur nicht die glücklichste Stimme, er ist aber
gründlicher Musiker, weiss seine Stimme sehr
gut zu brauchen, ist ein vortrefflicher Schau-
spieler und gefällt daher eben so sehr, als
Pellegrini, der ihm als Schauspieler sehr
nachsteht, als Sänger aber weit überlegen ist.
Man hält Pellegrini für den besten Bass Ita-
liens, und wirklich er ist sehr brav. Er ist
ein gründlicher Musiker, (bekanntermassen et-
was höchst seltenes bey italien. Sängern,) und
hat eine vortreffliche Methode. Er variirt
fast jeden Abend seinen Gesang, und immer
neu und gut; jeder hört ihn immer mit neuem
Vergnügen. Seine Stimme ist mehr Bariton,
(A bis f) voll und angenehm, und von einer
ausserordentlichen Biegsamkeit und Geläufig-
keit. — Fioravanti hat für dies Theater
eine allerliebste Musik geschrieben: Il giar-
dino di Pacido nasia i rivali ridi-
coli. — Die 2te Oper, die vielleicht noch
vor Abgang meines Briefes in Scene geht, ist
I fuorusciti von Pär. Der verständige
Impresario hat seine Sänger bewogen, diese
Oper zu geben, wie sie Pär geschrieben hat.
— Das Teatro Valle hat das Glück, jeden
Abend voll und zuweilen übervoll zu seyn.

(Der Beschluss folgt.)

---

NACHRICHTEN.

---

Regensburg, d. 12ten Februar. Sei-
ne Hoheit, der Fürst Primas, haben
dem hochfürstl. Thurn- und Taxischen Mu-

sikdirektor, Hrn. Cress, zum Beweise Ihrer höchsten Zufriedenheit mit der von demselben vortrefflich komponirten doppelchörigen Kantate, welche bey der feyerlichen Einweihung des Kepplerschen Monuments aufgeführt wurde, mit einem sehr schmeichelhaften Schreiben, die goldene Verdienst-Medaille ertheilt.

Da der grosse Keppler bekanntlich selbst auch ein sehr gründlicher theoretischer und praktischer Musiker war *), wird einige Notiz über dieses ihm von dankbarer Nachwelt geweihete Fest überhaupt, in Ihren Blättern nicht am unrechten Orte stehen.

Die Rotunde, welche die Büste des unsterblichen Mannes aufnehmen sollte, war schon im vorigen Sommer beendigt. Hr. Prof. Döll in Gotha hatte die Büste selbst aus karrarischem Marmor, und Hr. Dannecker zu Stuttgardt das Basrelief aus parischem, gearbeitet und eingesandt. Beyde Werke sind zugleich schöne Denkmale der Verdienste dieser würdigen Künstler. Unser vielgeliebter, alles, was Wissenschaft und Kunst leisten, mit Aufmerksamkeit und Huld umfassender Fürst, ohne dessen Unterstützung das ganze Unternehmen schwerlich jemals zu Stande gekommen wäre — hatte die Aufstellung und Einweihung den 27sten Dec., den Geburtstag Kepplers (1571) angesetzt. An diesem Tage versammleten sich die sehr zahlreichen Theilnehmer aus dem höchsten und dem Mittel-Stande in einem Gartenhause des Hrn. Grafen von Sternberg, welcher selbst um die Unterstützung des Unternehmens sich ein grosses Verdienst erworben hatte. Dieser Garten liegt der Rotunde gegenüber. Beyde wurden mit Bürger-Kavallerie besetzt. Als die Gesellschaft im Saale versammlet war, wurde im Nebenzimmer die oben erwähnte Kantate, zu welcher Hr. Auernhammer, Konrektor des evangel. Gymnasiums, den Text, und Hr. Cress, fürstl. Thurn- und Taxischer Musikdirektor, die Musik verfasst hatten, aufgeführt. Die Solo-Partieen (Ratisbona, Urania, Adrastea, und Kepplers Schatten) wurden von Dem. Börner, Dem. Dumont, Dem. Walter, und vom Schauspieldirektor Hrn. Walter, vorgetragen. Der Doppelchor war mit Alumnen des evangel. Gymnasiums, unter Anführung des Hrn. Inspektors Schubarth, besetzt. Dichter, Komponist, Sänger und Orchester hatten alle Kräfte aufgeboten, dies wahrhaft vaterländische Fest würdig schmücken zu helfen; die Ausführung gelang auch wirklich zu allgemeiner Rührung und Zufriedenheit. Beym Schlusse des vorzüglich schönen letzten Chors wurde die Büste von sechs altdeutsch Gekleideten abgenommen und unter Geleitung von Bürger-Kavallerie nach der Rotunde getragen. Dort geschahe nun, unter Wiederholung des Doppelchors und Abfeuerung der Kanonen, die Aufstellung, welche Chöre von Trompeten und Pauken, in der Nähe und vom Petersthurme, verkündigten. — Den Abend wurde im Theater ein Prolog: Kepplers Geburtstag, und nach der Vorstellung ein Freyball von Sr. Hoh

*) Wenn auch, nicht eben bekanntlich, doch wahr allerdings! Wir wollen hier nur das eine Hauptwerk Kepplers, die Harmonie der Welt, (lateinisch geschrieben,) in Erinnerung bringen, da das ganze dritte Buch desselben mit grösstem Scharfsinn, hoher Umsicht, erschöpfender Ausführlichkeit und oft hinreissend ergreifender Kombinationsgabe, in sechzehn ausführlichen Kapiteln die erhabene Weisheit bis in die kleinsten Details durchführt. Es sind vollkommen dieselben Gesetze, welche das System der Welt und das System der musikalischen Harmonie begründen. Herder, so sehr und schön er in der Adrastea über Keppler und seine Verdienste überhaupt spricht, scheint doch diesen Haupttheil jenes Werks nicht genug gekannt zu haben. Wenn man den Zeitgenossen erst wieder rege Aufmerksamkeit auf achtsame Erwägung solcher Gegenstände zutrauen darf, werden wir uns bemühen, sie mit diesem ganz eigenthümlichen Werke Kepplers näher bekannt zu machen.

d. Redakt.

dem Fürsten Primas gegeben; zu letzterm waren, ausser andern Honoratioren, besonders die sämmtlichen Theilnehmer an der Errichtung des Monuments, eingeladen. Bey diesem Balle wurde auch jene Kantate nochmals wiederholt, und überhaupt von Sr. Hoheit, selbst persönlich, alles nur Mögliche gethan, die Gäste edel zu erfreuen. Ausserdem hatten Seine Hohh. auch noch in der Stille diesen Tag durch eine eben so rührende als zweckmässige Handlung der Wohlthätigkeit ausgezeichnet. Vor zwey und zwanzig Jahren nämlich hatte schon der damalige Prof. und Rektor Oetertag, wiewol vergeblich, versucht, die Zeitgenossen zur lauten Anerkennung der unsterblichen Verdienste Kepplers aufzufordern; Sr. Hoheit erinnerten sich dessen, und dass die Wittwe dieses braven Mannes noch hier lebe: Sie sandten daher derselben nicht nur eine ansehnliche Geldunterstützung zu, sondern gaben der dankbaren Frau auch noch die gnädige Zusicherung, dass diese Unterstützung ihr, so lange sie lebe, allezeit am 27sten Dec. wiederholt werden solle.

---

München, d. 25sten Febr. Die Oper Hadrian, von Weigl, aufgeführt am Feste unserer Königin, hat kein Glück gemacht. Doch wurde sie mit aller jener Pracht und aller dem Geschmack an Dekorationen und Statisten, gegeben, die der tiefen Einsicht jenes umfassenden Geistes, der seit neun Jahren unsere theatralische Kunst leitet, so viele Ehre bringt. Es ist eine eigene Sache um das Gefallen, und fürchterlich muss dies Wort jedem Künstler, der für das Theater arbeitet, klingen. Eine Kleinigkeit erhebt oft ein Werk, eine Kleinigkeit macht es oft sinken. Ein Jahr, vielleicht einige Monate früher, und der Erfolg würde besser gewesen seyn. Mehuls erhabene Gesänge klingen noch in unsern Ohren, und wehrten Weigels kälteren Harmonieen den Eingang.

Glücklicher war Hrn. Melzels hölzerner Mann, (das bekannte Automat mit der Trompete) Lange nicht mehr war das Theater so gedrängt voll, und selten wurde ein verdienstvoller Künstler mit einem so über alles gehenden Beyfalls-Klatschen aufgenommen! Sollte Hr. Melzel seine vorhabende Maschine, von der man vieles sprach und die singen wird, vollenden, so dürfte es manchem Sänger und mancher Sängerin bange ums Herz werden. Denn wird die Maschine diesem Trompeter ähnlich: so wird sie weder falsch, noch ausser Takt, ja, sie wird sogar ohne ungezierende Variationen singen, und Worte aussprechen, welches neue Wunder allein die Liebhaber der Musik haufenweis in die Theater ziehen wird! Und dann die Leichtigkeit für die Direktionen, sich so einen Sänger und so eine Sängerin anzuschaffen! Es ist nur zu besorgen, Hr. Melzel möchte nicht alle einlaufenden Bestellungen befriedigen können! Theaterspiel, Mimik, Bewegung braucht es wol dann nicht mehr. Wie gewöhnen uns an Automaten! Eine schöne Stimme, ein schönes Gesicht, ein schönes Kleid: dafür wird Hr. Melzel wol sorgen. Dem. Buchenfeld, eine eilfjährige Schülerin von Steckel, sang dabey nach Crescentini's Methode, so sagte die Affiche, eine grosse Scene aus gli Horazj, und jene bekannte, gewaltige Bravourarie aus l'Arbore di Diana. Etwas seltsam ist es allerdings, eine junge Künstlerin mit einem Automat abwechselnd auftreten zu sehen. Grosse Schwierigkeiten hat sie wol, diese talentvolle Schülerin, überwunden, und Bewunderung muss überall eine Anstrengung erwecken, die so sehr vor der Zeit kömmt. Möchte nur nicht ein zu rauher Sturm Blumen zerstören, die eine zu frühe Sonne entfaltet!

## Kurze Anzeige.

*Lieder mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt von Aug. Harder.* Op. 22. bey Breitkopf und Härtel in Leipzig (Pr. 16 Gr.)

Alles Vortheilhafte, was von verschiedenen der besten, ähnlichen Liedersammlungen des Hrn. H. gesagt worden ist, gilt auch von dieser, und soll daher nicht wiederholet werden. Jeder Freund, jede Freundin einfacher, ausdrucksvoller Gesangsmelodieen, von der Guitarre prunklos und meistens gefällig begleitet, kennt und liebt H's Lieder; er selbst aber gehet in Sicherheit der Schreibart und im Studium seiner Dichter immer weiter. Letzteres beweisen vorzüglich die schönen Stücke: Erscheinung, S. 4–8., und Vergebliche Sehnsucht, S. 12–14., in welchen jedoch die Stellen der zweyten Strophen: „Vögel, eure etc.“ und „Geliebten Ton eure etc.“ richtiger deklamirt seyn sollten. Vornämlich hätte letztere Stelle geändert werden müssen, den falschen halben Schluss zu vermeiden. Sehr wohl gerathen ist auch: Das Mädchen am Ufer, S. 5. Die Uebrigen sind wie die Texte — nicht übel, doch auch nicht auszuzeichnen.

---

*Die musikalische Beylage No. II.*

enthält eine Phantasie, die Hr. Tomaschek in Prag auf den Tod der berühmten Marianne Kirchgessner für das Instrument schrieb, worauf diese so oft und so gern die Zuhörer erfreuete. Hr. Tomaschek ist als ein Komponist von Geist und gründlicher Kunst den Lesern schon durch sehr geschätzte, grössere Werke rühmlich bekannt: auch dieses kleinere wird sich jedem empfehlen, der sich damit bekannt macht, selbst wenn er es nur auf einem guten Pianoforte mit Sinn und Gefühl vorträgt. Auf der Harmonika, wo es freylich erst seine volle Wirkung thut, wird die regelmässig geführte Mittelstimme hin und wieder sehr schwierig auszuführen scheinen, doch nicht länger, bis man sich selbst über die Applikatur, und besonders über die Vertheilung jener Stimme an die beyden Hände, bestimmt hat. Wir hätten die Applikatur und besonders diese Vertheilung, zur Erleichterung der Spieler, gern beygefügt, wenn eine durchaus gültige Regel hier statthaben könnte, diese ist aber darum nicht möglich, weil die Glocken der einen Harmonika weiter, der andern enger liegen. Die kleine Mühe wird aber jeder Spieler um so lieber anwenden, da er durch den Werth der Komposition und durch die schöne Wirkung derselben, wenn ihre Ausführung gelungen, reichlich vergolten wird.

Zugleich machen wir alle, welchen der Name und das Verdienst der verewigten Kirchgessner nicht fremd ist, auf ihre Biographie aufmerksam, welche ihr kunstverständiger Freund und treuer Gefährte, Hr. Rath Bossler, ausarbeitet und noch in diesem Jahre, auf eine Subscription, welche sehr gering angesetzt ist, herausgeben wird. Die zum Theil wirklich ausgezeichneten, sonderbaren und merkwürdigen Schicksale, welche die Verewigte erlebte; ihre vielen Reisen und sehr bedeutenden Bekanntschaften; die interessante Geschichte ihrer Bildung für die Kunst; ihr achtungs- und liebenswürdiger Charakter, die Proben, welche uns von der Ausarbeitung dieser Biographie schon bekannt worden sind — alles dies heisst uns, selbst denen, welche Marianen Kirchgessner nicht näher kannten und keinen persönlichen Antheil an ihr nehmen, in dieser Biographie eine Schrift versprechen, welche sie nicht ohne bedeutendes Interesse werden lesen können.

---

(Hierbey die musikalische Beylage No. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Adag

Fuga

p sempre legato

al contrario

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. | No. 24. | 1809.

### Briefe eines in Italien reisenden Deutschen.

(Beschluss des zweyten Briefs.)

Nehmen Sie nun alles das zusammen, so sehen Sie, dass es mir bey aller Aufmerksamkeit auch nicht so wohl geworden ist, eigentlich grosse Sänger und Sängerinnen unter den jetzigen Italienern zu hören. Wol mag es noch solche in Italien geben, aber sie sind hier vielleicht eben so selten, als in Deutschland. Man rühmt sehr Mad. Correa und Mad. Colbrand (auch Colbran); an der ersten tadelt man aber den Mangel an Ausdruck. Zu Venedig gefällt sie diesen Karneval nicht vorzüglich. Mad. Colbrand betritt diesen Karneval in Mayland zum erstenmal ein italien. Theater. Auch sie gefällt nicht besonders. Mad. Balsamini rühmt man als eine brave Schülerin und sehr glückliche Kopie des berühmten Marchesi. Diesen drey Sängerinnen gesteht man unter den Italienerinnen jetzt den ersten Rang zu. Mad. Festa, Malanotte und andere setzt man in den zweyten Rang. Die Catalani, Billington, Grassini, sind für Italien verloren. Unter den Sängerinnen der opera buffa glänzt Mad. Gafforini. Die Strinasacchi und Pinotti haben ebenfalls Ruf. Die brave Fabrizi ist zu alt geworden. Unter den Kastraten hat nur noch Velluti bedeutenden Ruf. Matteucci hat seine Stimme grösstentheils verloren. Unter den Tenoren glänzt immer noch der alte Davide. Babini, vielleicht der grösste Sänger seiner Zeit, hat sich überlebt. Bombelli ist auch sehr alt geworden. Crivelli, Adamo, Marenchi, Tachinardi sind die besten, die man jetzt hat, keiner aber von ihnen erreicht die genannten Alten. Von vorzüglichen Bassen in der Opera seria hört man nichts. Für Opera buffa sind die besten, die genannten Pellegrini, De Grecis, Bucciamagni.

An guten Komponisten ist auch kein Ueberfluss. Der alte Zingarelli schreibt nichts mehr öffentlich, Federici desgleichen. Unter den schreibenden gelten Mayr, Farinelli, Fioravanti, Nicolini und Pavesi für die besten. Man giebt viele alte Opern von Guglielmi, Cimarosa, Nasolini, Pär u. s. Pär findet man hier und da zu deutsch, doch gehört er überall unter die beliebtern Opernkomponisten. Fürs Ballet wird niegends eine Musik komponirt, sondern der Balletmeister sucht sich die nöthigen Stücke zusammen, oder lässt dies von irgend einem musikal. Lehrburschen thun. Da wird denn vorzüglich deutsche Musik geplündert, accommodirt, und oft auch so verschnitten und verhunzt, dass es ein Jammer ist. Ich habe in Balletmusiken schon so viel Unsinn gehört, dass ich 20 Bogen mit Beyspielen anfüllen könnte. Dennoch habe ich noch keinen Italiener darüber klagen hören. So schlecht nun auch die Balletmusik ist, so ist sie doch noch herrlich, im Vergleich der sogenannten Musik, die man z. B. im Teatro Valle zwischen den Akten der Komödie macht. Das Orchester in Valle ist ziemlich gut; für diesen Zweck aber sucht man die vier schlechtesten Violinisten aus, die mit einem Kontrabass im Duo-

kein etwas aus dem Kopfe spielen. Diese fünf Menschen thun ihr Möglichstes, die Leute zu vergnügen; es gelingt ihnen aber nicht, so überaus schlecht und abscheulich auch ihre Musik ist. Hierüber klagt man nun wol, aber man lässt es, wie es ist. Von dem, was wir Deutschen jetzt an Instrumentalmusik haben, hat man denn überhaupt in Mittel- und Unteritalien fast gar keinen Begriff — im Publikum nämlich. Daher kennt man die deutschen Komponisten nicht. Hier kann der Komponist nur durch angenehme Gesangstücke empfohlen und beliebt werden; vor deutscher Gesangmusik kreuzigt und segnet man sich, im Ganzen, noch immer. Weigl und Winter duldet man noch allenfalls. Aber als Singkomponisten, Naumann, Haydn, wol gar Mozart, Cherubini u. a. nein; das trägt die Menge wirklich nicht! —

Dilettantenkonzerte giebt es in Rom oft. Da wird aber immer nur gesungen mit blosser Begleitung des Fortepiano; und viel, viel wird gesungen. Unter 10 bis 12 grossen Opernstücken thut man's nicht. Eine sehr brave Sängerin, die mit den ersten Sängerinnen von Profession wetteifern kann, ist Mad. Giustiniani, (bekannter unter ihrem Geburtsnamen Camporesi). Die Duchessa Tante, die Principessa Piombini, und Mad. Proverbi singen auch recht gut. Eine gewisse Mad. Pellegrini, die ich aber, da sie äusserst eingezogen lebt, nicht kenne, setzt man der Camporesi gleich. Zwey Bassi buffi, die den besten von Profession nicht sehr nachstehen, sind die Hrn. Fantini und Marsimiliano. Gute Tenore findet man jetzt auch unter den Dilettanten nicht. — Instrumente lernt Niemand, ausser höchstens, mehr oder weniger Fortepiano klimpern. Aber auch das ist nicht Zweck, sondern nur Mittel; man will nämlich sich oder Andern gelegentlich eine Arie u. dgl. accompagniren können. Jedoch zuweilen wird es uns Deutschen auch so wohl, ein Trio für Fortep., Violin und Violo von der braven Kunstlerfamilie Schlich zu hören. Ich sage, uns Deutschen wird es so wohl, wed die Römer zwar dergleichen mit anhören, auch rühmen, aber im Ernste doch wenig Gefallen daran haben.

Ich weiss nicht, ob sich aus dem Gesagten die Beantwortung der Frage ergiebt: Ist das jetzige römische Publikum (mit geringen Modifikationen gilt alles auch von Florenz und Siena,) für Musik als Kunst gebildet oder nicht? Man behauptet, die Römer haben ein feines Ohr. Es scheint allerdings so; dass man aber die geschändete Balletmusik ohne Klagen anhört, die schändliche Musik im Schauspiel duldet, und auch in der Oper nur einzig und allein auf den Gesang achtet und von dem Orchester durchaus keine Notiz nimmt, widerspricht etwas — wenigstens zeugt es nicht von Bildung für Musik überhaupt, sondern von Einseitigkeit. Und endlich, was will denn die Masse des Publikums von Opernmusik? Nichts, als dass sie die Ohren kitzele, dabey so lustig als möglich, so leicht fasslich als möglich, von Orchester-Begleitung so dünne und leer als möglich sey. Hat eine Oper diese Eigenschaften, so hat die rasche Sinnlichkeit der Römer ihren guten Theil Genuss, dem Sänger bleibt die ungezügeltste Freyheit, mit der Komposition anzufangen, was er will, wenn es nur eben wieder dem Ohre schmeichelt, und man auch ein Lieblingsstück bald auswendig lernen und ohne Schwierigkeit singen und spielen kann. Höhere Forderungen macht man jetzt an die Kunst nicht. Starkes, tiefes Gefühl, Einheit im Styl, wahren Ausdruck der Worte durch Töne u. s. w. sucht man nicht, und wäre es da, man fände es nicht. Solche oder andere Schönheiten der Kunst, wenn sie ja zuweilen vorkommen, gehen unbemerkt vorüber. Dagegen geräth man — ich begreife nur zum Theil, warum? bey Stellen, wie folgende, in Enthusiasmus. (Die erste ist zu Ende der Ouvertüre des Trajan, die zweyte aus einem Terzett der Rivali ridicoli, die dritte aus einer Arie von Orlandi.)

Allegro.

Violinen.

Forte

Blasinstr.

Moderato.

co - si la pa - ce, co - si la pa - ce etc.

co - si la pa - ce

Allegro.

Ah quest' al - ma ai con-fon-de pa - ce - cercan - etc.

Man thut daher in Deutschland vielleicht sehr oft den armen ital. Komponisten Unrecht, wenn man eine ihrer Opern als eigentliches Kunstprodukt beurtheilt. Kein Komponist kann und darf jetzt schreiben, wie er wol möchte, sondern er muss sich ängstlich an den Geschmack oder Nichtgeschmack des Publikums, noch ängstlicher an die Individualität der Sänger binden, die ihn meistern, ändern, abkürzen, verschneiden, u. s. w. wie sie es für sich am vortheilhaftesten glauben. So ist kein Komponist im Stande, ein freyes Werk seines Geistes zu schaffen, sondern er schafft ein Werk seiner Hände und seiner Routine, zumal da er verpflichtet ist, in höchstens vier Wochen eine ganze Oper zu schreiben und auch zu probiren. Rechnet man dazu, dass er gewöhnlich nur einen oder zwey gute Sänger, und selten ein gutes Orchester hat, so muss man Mitleid mit den armen italien. Komponisten haben — Unter dergleichen Inconvenienzen muss nun aber wol auch die Kunst selbst leiden; und das findet sich denn auch. Es ist ein gewisses mechanisches Wesen hervorgegangen, das, bey Talent und Erfahrung, für die Erreichung der niedern Zwecke der Kunst hinreicht; für diese aber auch allein. Geht das so fort, so wird Italien, selbst nach dem Urtheile seiner eigenen gründlichern Kenner, in gar nicht langer Zeit wenig Musik und nur viel musikal. Klingklang haben. Ein gründliches Studium der Komposition wird sehr vernachlässigt. Ich kenne nicht wenig sehr beliebte Stücke neuerer Se-

zer, in denen sehr grobe grammatikal. Sünden, und nicht selten, vorkommen. Als Haupterfoderniss eines Komponisten verlangt man, dass er selbst singe oder doch das Singen verstehe, (und das ist denn auch sehr gut, und sicher eines der ersten Erfodernisse überall) dann, dass er Phantasie genug habe, um mit Leichtigkeit angenehme, graziöse Melodieen schreiben zu können. Das reicht nun hin um eine Oper zu liefern: um Opernmusik bekümmert man sich aber hier zu Lande einzig und allein. Das Fach der eigentlichen Kammermusik ist ganz vernachlässigt, und für die Kirche erscheint selten etwas Neues und noch seltner etwas Bedeutendes — Wol steht also die Kunst in Deutschland in jeder Hinsicht höher, als in Italien. — Doch ist noch zu bemerken, dass nicht alles, was von Mittel- und Unteritalien gilt, auch von Oberitalien gelte. Genauerer Verkehr mit Deutschland und Frankreich mögen dort Einfluss haben. Sichern Nachrichten zufolge giebt es dort bessere Orchester, (das in Mayland hält man für das erste in Italien, das in Venedig für das zweyte;) man bekümmert sich auch mehr um Instrumentalmusik überhaupt, und man kennt und verträgt mehr deutsche Tonsetzer. Es muss dort auch wol ein etwas verschiedener Geschmack im Gesang und in Opernmusik herrschen, da sehr viele Sänger und viele Opern, die in Oberitalien Aufsehen machen, in dem übrigen Italien nicht gefallen, und so umgekehrt. Doch ich will mein langes Schreiben nicht noch durch gesammelte Nachrichten von Freunden verlängern, um so weniger, da sie oft widersprechend sind.

Vielleicht habe ich hin und wieder etwas starke Farben gebraucht: das, hoffe ich, werden Sie mir verzeihen; aber nirgends habe ich mit Wissen und Willen die strengste Wahrheit verletzt. Oft habe ich bestimmt geurtheilt, wo ich vielleicht hätte sagen sollen: mir scheint nur, ich glaube, u. s. w. Ich habe es gethan, wo ich es bestimmt so fand, wo ich fest überzeugt bin. Dass ich im Urtheil irren könne, wie jeder Andere, versteht sich und wird von Niemand williger erklärt, als von mir selbst. Man nehme also mein kurzes: „das ist" statt eines weitschweifigen: „mir scheint, es möchte wol so seyn;" dass aber kein der Sache überhaupt Unkundiger hier gesprochen habe, mag den Lesern mein Aufsatz selbst, so weit er's kann, beweisen — und Sie kennen mich ja!

---

## Recension.

*Caprices ou Etude du Violon, composés par R. Kreutzer.* No. 1. No. 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jeder No. 8 Gr.)

Der Violinspieler hat eben so unumgänglich, als fortgesetzte Uebungen nöthig, um des Mechanismus seines schwierigen Instruments Herr zu werden und Herr zu bleiben. Daher ist es für dieses Instrument vielleicht mehr, als für irgend ein anderes, ein fortdauerndes Bedürfniss, dass Meister von anerkannter Virtuosität diese Studien durch zweckmässige Uebungen leiten, diese Uebungen in gewisse Elemente zerlegen, und so in Capriccios niederschreiben, was sie zur Erlangung der nöthigen Fertigkeit für nützlich halten. Ausser dem was Corelli, und bald nach ihm Tartini, die als die ersten Lehrer eines edlern und umfassendern Violinspiels, sowol was die Fertigkeit, als was den Ausdruck betrifft, angesehn werden können, zu diesem Behuf in ihren Uebungsstücken, besonders der letztere in seinen zahlreichen Violin-Solos, (die noch jetzt zum Studium sehr zu empfehlen sind) in Italien gethan haben, fehlte es auch nach jenen Meistern in Deutschland nicht an Uebungsstücken dieser Art, unter welchen die von Franz Benda, wegen ihrer Lieblichkeit, Fasslichkeit und Leichtigkeit, und die 36 von Fiorillo, (Etude de Violon) wegen ihres Reichthums an den mannichfaltigsten Sin-

chen, den Ruhm vor andern verdienen, den sie durch ihren entschiedenen Werth sich erworben haben. Es ist sehr rühmlich, dass die französische Schule, an deren Spitze hauptsächlich Kreutzer steht, nicht hinter jenen Beyspielen zurückbleiben will. Jede Schule, oder vielmehr jeder Meister, legt in diese Uebungen immer doch etwas Eigenthümliches, das aus seiner besondern Virtuosität und dem Geiste seines Spiels hervorgeht, wenn gleich dieser Geist nicht eigentlich in Noten aufgefasst und aufbewahrt, sondern nur unmittelbar von dem Meister dem Schüler mitgetheilt werden kann. Die jetzigen und künftigen Violinspieler werden es mit Dank erkennen, was Kreutzer ihnen in seinen zahlreichen Capriccios, besonders in der Sammlung von 40, die als ein wahres Elementarwerk für die Violin anzusehn ist, gegeben hat. Doch nicht von jenen, sondern von diesen neuen beyden Sammlungen, von denen No. 1. sechs, und No. 2. dreyzehn Uebungen enthält, und die gleichsam als eine Fortsetzung oder Zugabe zu jenen 40 angesehn werden können, haben wir hier zu reden. Wir machen den Anfang unserer Bemerkungen damit, dass wir sie den Schülern der Violin zum fleissigen Studium bestens empfehlen.

Diese 19 Exercices sind von dem mannichfaltigsten Inhalt, und es ist daher schwer, etwas Gemeinsames, das ihnen eigen ist, aufzufinden; doch bemerken wir, 1) dass sie keinesweges zu den leichtern Uebungen gehören, sondern schon einen ziemlichen Grad erlangter Fertigkeit und Sicherheit, in der linken Hand so wol, als im Gebrauch des Bogens, voraussetzen. Besonders in der 2ten Sammlung finden sich sehr schwierige Aufgaben, die dem Uneingeweihten wol beym ersten unauflöslich seyn möchten. Dabey können wir aber 2) versichern, dass nicht nur alles dem Charakter des Instruments angemessen und endlich recht wohl zu überwinden sey; indem sich hier keine unnatürlichen Sprünge, keine leeren und effektlosen Kunststücke finden, — sondern dass auch bey diesen Uebungen der Geist der Schule, die auf ein kräftiges, solides Spiel hinarbeitet, überall sichtbar ist. Jede dieser Exercices hat als Uebung, die hier der Hauptzweck ist, einen ziemlich festgehaltenen Charakter, und der Lehrling lasse es seine erste Sorge seyn, diesen Charakter bey einem jeden dieser Stücke aufzufinden, indem er genau auf die Bezeichnungen der Finger und des Bogens merkt, und sich strenge an die Vorschrift hält, weil er bey Vernachlässigung dieses Gehorsams gegen den Meister durch einen willkührlichen Vortrag mit dem Hauptcharakter zugleich das ganze Studium vernichten würde. Für die Uebung in Doppelgriffen ist in der zweyten Sammlung durch No. 2. 5. u. 6. vorzüglich gesorgt. Die Triller-Uebungen mit Doppelgriffen in No. 4. sind sehr zu empfehlen, wobey jedoch zu bemerken ist, dass immer nur auf eine Note (entweder die lange, oder die kurze) der Triller gehört. Ihn auf beyden zugleich zu schlagen, wie hier und da aus Versehn bezeichnet steht, ist eine baare Unmöglichkeit, man wird es schon genug zu thun finden! Für Uebung der linken Hand in schwierigen Griffen sorgt in der 2ten Sammlung No. 6 u. 9, von denen die letzte (No. 9) denselben Ton auf zwey Nebensaiten zugleich zu greifen und so auf- und abzurücken vorschreibt. Mögen die Liebhaber bey dieser eben so schweren als nützlichen Uebung nicht ermüden! Sie trägt ungemein viel zur Ausbildung der linken Hand bey! Dass Kreutzer den Bogen nicht vergessen habe, versteht sich von selbst. Besondere Stricharten gehn durchs Ganze. Die zweyte Sammlung enthält besonders viele Uebungen des ligato, wovon unter No. 6 u. No. 10., wo immer ein aus Sechzehntheilen bestehender ganzer Takt auf einen Bogen genommen werden soll, eine sehr nützliche Uebung darbieten. Nur vergesse der Lehrling dabey ja nicht, alle einzelnen Sechzehntheile vollkommen gleich zu spielen! Auch gehört die schon angeführte No. 9. we-

derum höher, wo die Sechzehntheile immer auf 2 Nebensaiten wechseln: als

und also die rechte Hand mit dem Bogen eine wellenförmige Bewegung zu machen und festzuhalten genöthigt ist. Diese ganze No. bedeutet nichts, wenn der Lehrling, seiner Bequemlichkeit folgend, sie anders als vorgeschrieben ist, machen wollte. Weniger Werth kann Schreiber dieses auf die Uebung eines gewissen *sfz* (sforzando) legen, die in der 1sten Sammlung No. 1. 2. u. 5. besonders berücksichtigt zu seyn scheint, wo, ohne dass der Rhythmus es forderte, nämlich beliebig, bey den Triolen bisweilen auf die 2te, bisweilen auf die 3te Note ein Forte gelegt werden soll. z. B.

und

und in No. 5 bey Sechzehntheilen:

Wir versparen es auf eine andere Zeit, über das, was die franzö. Schule nuancer les sons, (die Töne nuanciren) nennt, und worauf sie, als auf ein besonderes Hülfsmittel des Ausdrucks, einen grossen Werth zu legen scheint, uns weiter auszubreiten, und bemerken hier nur, dass diese Uebungen dem Zöglinge, der im Takt noch nicht ganz fest ist, eher schaden als nutzen werden, wenn er vergisst, dass der Druck, den die markirte Note erhält, ihr durchaus keinen grössern Taktwerth geben soll und darf.

Wenn wir so diesen Uebungsstücken, als solchen, allen verdienten Werth gern einräumen, so können wir doch Eins nicht unterlassen zu bemerken, dass sie als Tonstücke uns wenig zu bedeuten, und vielen andern ähnlichen Arbeiten nachzustehn scheinen. Die genannten von Benda, so wie die von Fiorillo, desgleichen die von Fichl, sind durch ihre melodische Einheit und einen gewissen gefälligen, einschmeichelnden Charakter diesen weit vorzuziehen, bey denen alles nur auf Uebung der Finger und des Bogens abgesehn ist, und die daher (jedoch mit einigen Ausnahmen,) durch ihr steifes, unmelodisches Wesen, so wie durch viele Härten, den Lehrling eher abschrecken, als einnehmen können. Wenn das Capriccio ein Tonstück ist, in welchem das Beharren auf einer gewissen Figur oder Passage als hervorstechender Charakter und Zweck erscheint, so ist diese Gattung allerdings zu Uebungsstücken die bequemste. Diese Gattung aber, da sie der Mannichfaltigkeit bis auf einen gewissen Grad ganz entsagt, ist an sich ziemlich arm und verfällt leicht ins Steife, wenn der Geist des Komponisten die beschränkte Form nicht zu beleben weiss, indem er sie mit etwas Melodischem füllt, das hier auch schon darum ungern entbehrt wird, weil der Spieler in der Ausführung des Schwierigen ohnehin leicht ermüdet. Nach diesem wahren Begriffe eines Capriccio verdienen einige hier vorkommende Nummern, z. B. 2te Sammlung No. 2. 5. 7., da sie sogar taktlos sind, so wenig diesen Namen, als die unzusammenhängenden Griffe, womit ein Virtuos eine Geige probirt. Noch ist endlich zu bedauern, dass in den Stich, (besonders der 2ten Sammlung,) sich so viele bedeutende Fehler eingeschlichen haben, die der Lehrling selbst zu entdecken und zu verbessern nicht immer im Stande ist. Sie alle hier aufzuzählen würde zu weitläufig seyn. Möchte die Verlagshandlung sich entschliessen, diese Ausgabe noch einmal von einem Sachverständigen sorgfältig korrigiren zu lassen! —

*Etude pour le Pianoforte, contenant 50 Exercices de différens genres, partagé en deux Livraisons, par D. Steibelt.* Liv. 1. Liv. 2. Propriété de l'Editeur à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Jede Lieferung 2 Rthlr.)

Nicht nur, was über den Charakter und die Form des Capriccio überhaupt, in wiefern dies Wort eine gewisse Gattung weiter ausgeführter Uebungen bezeichnet, so eben gesagt; sondern auch, was über die neuesten Arbeiten dieser Art aus der französischen Schule mit Lob erwähnt worden ist, passt mit gleichem Rechte auf dies wahrhaft verdienstliche Werk St.s, das mit Ehren neben die neuesten ähnlichen von **Cramer**, **Müller** u. A. tritt. Nur Eines von dem oben Erwähnten ist hier nicht anwendbar: St.s Capriccios sind sehr melodiös, und dies grösstentheils, und gehen durchaus nicht bloss darauf aus, Uebungen kunstreicher Fertigkeit zu seyn, sondern zugleich Uebungen angenehmen Vortrags aller Art, und interessante und wohlgefällige Unterhaltungsstücke. St. ist darum in künstlichen, seltenen, schwierigen Figuren und Wendungen bey weitem nicht so weit gegangen, als die beyden genannten Komponisten, um dabey aber doch mannichfaltig zu bleiben, (und zwar durch fünfzig ausgeführte Stücke,) hat er den Studirenden nicht schon so hoch stehend sich gedacht, sondern nur angenommen, dass er z. B. St.s eigene grössere Sonaten gehörig spielen kann. Von hier an hat er ihn nun durch alle Arten des modernen Spiels und der modernen Klavierkomposition hindurchgeführt — vom Sonensatz nach alt-italienischer und alt-deutscher Weise bis zu grossen, freyen Stücken, etwa von der Schwierigkeit der schwerern Mozartschen Klavierkonzerte. Manche einzelne Stücke haben in der Erfindung nun zwar Aehnlichkeit mit einander bekommen, aber in der Bearbeitung ist dies schwerlich der Fall. Der instruktive Theil ist überhaupt durchgängig zu loben, jedes Stück zeigt den erfahrnen Lehrer und sehr geschickten Spieler; die überall, wo der Lernende zweifelhaft seyn könnte, beygefügte Applikatur ist so sorgfältig bestimmt, wie die andern Vortrags- und Ausdruckszeichen; der Gesang ist überall, wo der Charakter und Zweck es zuliess, fliessend und hervortretend; die Figuren sind durchgängig (und das ist ein bedeutender Vorzug, selbst vor andern, sonst ähnlichen Capriccios für das Pianoforte,) gut in den Händen, sind mithin für ein sicheres Spiel geeignet, ohne dass man dazu gerade schon Virtuos seyn muss, sie sind auch, diese Figuren, wie gesagt, fast immer zugleich von vortheilhaftem Effekt. Der poetische Theil ist, im Ganzen genommen — über einzelne schöne Ausnahmen nicht vergessen — nicht eben tiefer und auch nicht eigenthümlicher, als in St.s besten grossen Sonaten und andern Kompositionen, aber reicher ist St. hier, und weit mannichfaltiger, so dass man nicht selten durch Sätze in einem Styl überrascht wird, wovon man von diesem Komponisten noch gar nichts kennt. In Absicht auf Harmonie enthalten diese Stücke ebenfalls weniger Neues, als Gutes und zum Theil Vortreffliches. Auch in diesem Betracht werden sich mithin viele Spieler nicht selten angenehm überrascht finden. Im Einzelnen übrigens diese Stücke durchzugehen, den speciellen Zweck eines jeden nachzuweisen etc. das würde, bey fünfzig Sätzen, sehr weitläufig werden, und wäre auch unnöthig nach der Erklärung, dass in der oben näher bezeichneten Sphäre kaum irgend etwas dem kunstgerechten, brillanten und angenehmen Spiele Nöthiges und Vortheilhaftes erdacht werden kann, das nicht hier mehr oder weniger berücksichtiget, mehr oder weniger geübt würde. Um noch ein bestimmteres Bild von diesem so sehr empfehlungswerthen Werke in den Lesern zu erwecken, ersucht Schreiber dieses die Verlagshandlung, ein Paar dieser Capriccios besonders abdrucken und diesem Stücke der mus. Zeit. beylegen zu lassen *). Sie sind

*) Siehe die musikal. Beylage.

zu jenem Zweck so gewissenhaft, als möglich, gewählt, halten in jedem Betracht ohngefähr das Mittel, und können wirklich so als Maasstab für das Ganze, in Ansehung des künstlerischen Werthes und der instruktiven Zweckmässigkeit, wie der mechanischen Ausführbarkeit, dienen. Dass sie unter die kürzesten gehören, ist die einzige Nebenabsicht bey der Wahl, viele sind nämlich beträchtlich länger und verschiedene sogar reichlich noch einmal so lang.

---

## NACHRICHTEN.

Wien, d. 1sten März. Die Uebersicht der musikal. Produktionen in den beyden Monaten Jenner und Februar ist schlecht. Ausser Pär's Leonore, welche wenigstens hier noch nicht gehört worden war, (aber auch nicht besonders gut aufgenommen wurde) gab man uns nichts Neues, ob man gleich seit geraumer Zeit schon von Kanne's, Kreutzer's, Riotte's, Reichardt's, Weigl's neuen Opern spricht.

Im Theater an der Wien sahen wir ein Faschingsstück — d. h. ein an Absurditäten und gemein-fasslichen Spässen, sehr reiches Werk, mit anderm Namen, ein Kassen-Stück, genannt, Rochus Pumpernickel. Dieses neue genialische Kunstwerk des Hrn. Matthäus Stegmayer ist mit unterraischten Gesängen auf verschiedene bekannte, alte und beliebte Melodieen, (in der Art des politischen Kannegiessers) und wurde — nun freylich, wie sich das nicht anders erwarten lässt — mit polterndem Beyfalle aufgenommen. Seitdem wird es so oft wie möglich gegeben — und die Direktion fährt gut dabey.

Aufgetreten sind hier zum Erstenmale, Dem. Auernheim, und Hr. Grell von Berlin, jetzt in Diensten des Fürsten Esterhazy. Erstere trat in Leonore als Tochter des Gefangenwärters auf. Ihre Stimme ist stark und ziemlich geläufig, sie hat überhaupt nicht missfallen, so wie man Hrn. Grell in Agnes Sorel als König, seines angenehmen Tenors wegen, gern hört; uns in Rücksicht des Spiels Hrn. Ehlers, der vormals diese Rolle gab, lieber sieht.

Unter den musikal. Akademieen, welche Dem. Fischer, Hr. Gyrowetz und Hr. Seidler gaben, war die des letztern unstreitig die vorzüglichste. Es spielte ein Violin-Konzert von Lafont, (No. 5.) ein spanisches Rondo von R. Kreutzer, und ein Doppel-Konzert mit Hrn. Schuppanzigh, ebenfalls von Kreutzer.

Seidler's Vorzüge als Violinspieler sind allgemein bekannt; ich darf also nur hinzusetzen, dass sie auch hier anerkannt und seine Produktionen mit vielem Beyfall aufgenommen worden sind. — In der Akademie des Hrn. Gyrowetz, welche er zum Besten einer verunglückten Familie gab, zeichnete sich nur das Violinkonzert von Spohr (besinne ich mich recht, aus D moll,) aus, welches Hr. Votta, in Diensten des Fürsten Lobkowitz, mit Präcision und schönem Vortrag spielte.

Dass Beethoven hier bleibt und nicht nach Kassel geht, ist jetzt bestimmt. Es freuete sich besonders auch, auf dieser Reise Leipzig zu besuchen.

Wie man sagt, wird Bierey von Breslau hierher kommen, und als Kapellmeister beym Theater an der Wien angestellt werden. Es wäre sehr zu wünschen, da Bierey viel Geschmack und gründliche Kenntnisse besitzt; und wir dann gewiss bald einer bessern Auswahl von Opern entgegen sehen dürften.

Sollten Sie und Ihre Leser nun eine Zeit lang ohne Nachrichten von hier aus bleiben, so werden Sie es nicht dem Korrespondenten, sondern den Zeitläuften zuschreiben.

---

(Hierbey die musikalische Beylage No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Con spirito.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten März. | Nº. 25. | 1809.

## Glucks letzte Plane und Arbeiten.

Die, jetzt endlich auch in Deutschland auf den grossen Gluck und seine Werke gerichtete allgemeine Aufmerksamkeit veranlasste uns, von einem hochachtungswürdigen Manne, der in den letzten Lebensjahren Gl.s in Wien oft in seinem Hause war und sein Zutrauen genoss, Erkundigung über die letzten Plane und Arbeiten desselben, von denen ehemals so viel gesprochen worden, einzuziehen. Wir führten diesem Manne besonders auch Gerbers Worte im Tonkünstlerlexikon (Art. Gluck) an, wo es heisst: „Von seiner (Glucks) Hermanns-Schlacht, seinem Stabat mater, und seinen Melodieen zu Gellerts geistlichen Liedern, ist auch an verschiedenen Orten Erwähnung geschehen. Ich zweifle aber, ob er diese Werke wirklich niedergeschrieben hat, da er ganz fertige Opern eine lange Zeit im Gedächtnisse mit sich herum zu tragen pflegte, ehe er sie niederschrieb.“ —

Hier folgt nun, was wir zur Antwort erhalten. „Dass Gluck ein Stabat mater geschrieben habe, weiss ich nicht; wenigstens müsste es in früherer Zeit geschehen, und die Arbeit in späterer von ihm selbst nicht sehr geachtet worden seyn, da er sie, so viel ich mich erinnere, niemals erwähnte. Auch scheint es ganz Gl.s Grundsätzen zuwider, dass er solch ein Werk geschrieben haben sollte. Einer kann nicht alles, pflegte er zu sagen; und ist er vernünftig, so will er nichts, als was er kann. Was ich kann, und was nicht: das weiss ich recht gut. — Dass er Melodieen zu Gellerts Liedern geschrieben habe, glaube ich noch nicht. Sein Geist und Gellerts waren gar zu sehr von einander verschieden. Wahrscheinlich ist dies ein Missverständniss und eine Verwechselung mit seinen Melodieen zu mehrern Klopstockischen Oden. Diesem Dichter fühlte er sich nahe, und ehrte, liebte, benutzte ihn in seiner letzten Zeit vielfältig. Aber niedergeschrieben hat er wahrscheinlich auch von diesen Melodieen keine einzige. Er hatte überhaupt, wenigstens in späterer Zeit, eine wunderbare Schreibscheu, woran wol seine grosse Lebhaftigkeit, sein Mangel an sogenanntem Sitzfleisch, und auch, was jene Kompositionen anlangt, der Gedanke schuld war, man werde eben solche Stücke von ihm nicht gehörig zu verstehen und zu würdigen wissen, weil sie so höchst einfach waren, wie, ausser ihm, schon damals kein Mensch mehr schrieb, wenigstens in Deutschland und Italien nicht. Gluck setzte sich lieber, zu seiner und seiner Freunde Erquickung, an das Instrument, legte sein Exemplar von Klopstocks Oden, in welches er nur kleine Zeichen in Absicht auf Deklamation gemacht hatte, vor sich, und sang nun selbst die Gedichte, mit freyer Deklamation und voll hoher Begeisterung, mehr nach Art des gemessenen Recitativs, als des melodiösen Gesanges, ab, wozu er sich meistens nur wenige volle Accorde auf dem Instrumente angab, und höchstens zwischen den Strophen kleine Zwischenspiele, aus den Hauptgedanken seines Gesanges, ausführete. Jetzt würde man

wol wieder Sinn für diese ganz originellen und tief geschöpften Kompositionen haben; u. ihr Verlust ist gewiss nicht gering.

Weit grösser, und auf immer unersetzlich, ist aber seine Musik zu Klopstocks **Hermanns Schlacht**, zu welcher wenigstens die Hauptchöre ganz fertig — leider aber, wie **Gerber** richtig vermuthet, eigentlich auch nur in seinem Kopfe und Herzen waren. In Absicht auf Grösse des Entwurfs, Tiefe des Geistes, dahinreissende Gewalt des Ausdrucks, und Originalität der ganzen Behandlung, gehörten diese seine Kompositionen unter das Herrlichste, was er jemals in seinen glücklichsten Stunden geschaffen hatte. In der Anordnung des Ganzen und der seltsamen Verwendung der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel, wüsste ich sie sogar mit keinen seiner grossen Opernchöre zu vergleichen. Er selbst, der kräftige, feurige alte Mann, ward zum Jüngling, ja er schien ein ganz anderes, höheres Wesen, wenn er sie, so gut als es möglich war, vor dem Instrumente vortrug, und darüber hinausging, um der Einbildungskraft der Zuhörer da, wo Ein Mann nicht alles in der Ausführung auch nur andeuten konnte, durch Erklärungen und Nachweisungen aufzuhelfen. Auch in diesen Kompositionen verband er die treueste Nachfolge des Dichters mit bewundernswürdiger Freyheit des Musikers, und im letzten Betracht, die erhabenste Simplicität durchgängig mit Originalität, mit grossem Reichthum und immer neuer Mannichfaltigkeit. Zur Begleitung hatte er sich eine ganz eigene Zusammenstellung und Benutzung aller Orchesterinstrumente ausgedacht, zu welchen er noch eigens zu verfertigende grosse Hörner, (nach Art der russischen Jagdhörner) die nur mit einzelnen Accorden bey den mächtigsten Stellen einfallen sollten, hinzuzusetzen gedachte. Ich erinnere mich am bestimmtesten dieser seiner Behandlung des erhabenen Chors: **O Wodan, der im nächtlichen Hain** etc. welchen er vor allen zu lieben schien, und der sich auch für Musik so vorzüglich eignet; ich sehe ihn noch, wie ihm z. B. beym Vortrag der Strophe

> **Wodan unbeleidigt von uns,**
> Fielen sie bey deinen Altären uns an!
> **Wodan, unbeleidigt von uns,**
> Erhoben sie ihr Beil gegen dein freyes Volk!

wie ihm da, sag' ich, helle Thränen die Wangen herabflossen: aber beschreiben kann ich diese Musik weiter nicht. Die Hauptgedanken derselben hatte er sich, wie ich gewiss weiss, notirt, aber nur in so flüchtigen Skizzen, dass sie schwerlich Jemandem, als ihm selbst, dienen konnten, wahrscheinlich sind auch diese einzelnen Blätter nach seinem Tode verlohren gegangen. Er trug überdies, selbst seinen Freunden, eben **diese** Gesänge in den letzten Jahren sehr selten vor. Man weiss, was Klopstock, bey Uebersendung dieses seines Gedichts und des bekannten Sendschreibens an den Kaiser, von dem feurigen, durchgreifenden **Joseph**, besonders auch für deutsche Litteratur, Poesie und Kunst erwartete: Gluck war von demselben Geiste, von denselben Wünschen, von denselben Hoffnungen, wie Klopstock, entzündet, und wollte durch diese seine Arbeit einen Anfang zur Mitwirkung liefern. Als beyder grossen Männer Erwartungen nicht erfüllt wurden, vielleicht nicht erfüllt werden konnten, und besonders, was Musik anlangt, als des Kaisers Joseph Vorliebe für reizenden italienischen Gesang und die komische Oper der Italiener bekannter wurde: da wandte sich Gluck von dieser seiner Arbeit, und alle Zuredungen seiner Freunde, sie wenigstens der Nachwelt fertig zu hinterlassen, blieben fruchtlos." — —

„Da ich Glucks Verhältnisse und seinen Umgang in den letzten Jahren seines Lebens genau kenne, so zweifle ich auch, dass Ihnen irgend Jemand mehr über Ihre Anfragen würde sagen können, als was ich Ihnen gesagt habe; es müsste denn unser **Salieri** seyn, dessen Geist Gluck sehr hoch hielt, und dem

ar, besonders in Absicht auf Tonkunst, sein ganzes Vertrauen geschenkt hatte."

So weit der Referent! Wir sind nicht so zudringlich, Hrn. Kapellmeister Salieri, da wir mit ihm in keinem persönlichen Verhältnisse stehen, um gleiche Mittheilung dessen, was ihm von jener Angelegenheit bewusst ist, anzugehen: aber den Wunsch einer solchen Mittheilung, und die Versicherung, dass sie schwerlich einem Einzigen unserer Leser gleichgültig seyn würde, mögen wir hier nicht unterdrücken.

Zugleich sey uns die Aeusserung noch eines zweyten Wunsches erlaubt. Hr. Kapellm. Reichardt in Kassel hat in mehrern seiner frühern Schriften angekündigt, er gehe damit um, Glucks Leben zu beschreiben, und habe dazu schon vieles, auch solches, was Andern schwerlich zur Kundschaft kommen könne, gesammlet. Vielleicht ist Hr. R. von dieser Arbeit nur durch seine spätern Kompositionen, Schriften, Reisen etc. abgehalten worden, ohne jedoch jenen Vorsatz aufzugeben. Wenn König Salomon Recht hat und jedes Ding unter der Sonne seine Zeit und Stunde hat, wo allein es bekleibt und gedeihet: so dürfte wol eben jetzt für solch eine Biographie in Deutschland diese Zeit und Stunde seyn, und Hr. R. würde sich durch Vollendung und Herausgabe derselben gewiss nicht nur uns und allen Freunden ernsterer Tonkunst verpflichten: er würde wahrscheinlich damit auch in den Gang der Kultur für Musik überhaupt, und so die Leitung junger Tonkünstler besonders, eben jetzt nicht wenig, und gerade von derselben Seite eingreifen, von welcher er es immer gewollt hat. Schwer kann ihm diese Arbeit nicht werden, da er, seine bekannten Verdienste als Mann von Geist, als Schriftsteller, als Kunstkenner, überhaupt noch unerwähnt, schon früh so vieles vorbereitet, für Gluck und seine Werke immer den stärksten Enthusiasmus gehegt, den Meister noch persönlich gekannt, seine Werke aufs sorgfältigste studirt, ja mehrere der vorzüglichsten auch in Paris, und zwar noch von demselben Personale, mit welchem sie vormals Gluck selbst einstudirte, gehört hat. Es ist daher wol weder zu viel, noch zu wenig gewünscht, wenn wir, und hoffentlich alle unsre Leser mit uns, ein solches Werk eben von Hrn. R. lesen, und, wäre es möglich, bald lesen möchten — bald, nicht aus Neugierde, sondern weil der Enthusiasmus der Deutschen nun einmal von so besonderer Natur ist, dass er, gerichtet auf welchen grossen Mann es sey, uns gar zu schnell verraucht, wenn man ihn nicht eben im Punkte seines Kulminirens zu fixiren weiss — wie dies z. B. bey Schiller und bey Mozart geschehen ist. Versäumt man diesen Moment, so pflegt dieser Enthusiasmus nur eine sehr ruhige und gleichmüthige Achtung zurückzulassen, welche zwar löblich ist, aber in der That zu nicht eben vielem dient. Die Sachen gehen ihren Gang, wie sie eben wollen, die Gelehrten registriren die Verdienste der halbvergessenen Landsleute in ihre Bücher, und damit ists gut, oder doch zu Ende! —

d. Redakt.

---

## Rezension.

*A Practical Guide to Thorough-Bass written by A. F. C. Kollmann* — *Praktische Anleitung zum Generalbass von Kollmann.* Offenbach, b. André. Fol. 17. B. broch. 1808. (Pr. 5 Fl.)

Der Herausgeber hat dieses Werk des Hrn. Kollmann, Organisten der deutschen Hofkapelle in London, dadurch auf deutschen Boden verpflanzen wollen, dass er dem englischen Texte die deutsche Uebersetzung beyfügte, welche aber wol hätte allein erscheinen können. Nach der vorausgeschickten An-

zeige des Hrn. André sollte „das deutsche musikal. Publikum mit einem Tonkünstler bekannt werden, dessen theoretische Werke schon seit mehr als zehn Jahren in England als die vorzüglichsten in ihrer Art (nämlich in England¹) anerkannt sind, und dessen neues System der Harmonie — worauf gegenwärtige Anleitung gegründet ist — seiner Einfachheit wegen allgemein gekannt zu werden verdient."

Rec. gestehet, dass er das erwähnte englische Werk nicht kenne, und mithin über dasselbe, oder vielmehr über das neue System der Harmonie in demselben, nur in so weit urtheilen könne, als es aus dieser Anleitung zum Generalbasse hervorgehet. Hier zeigt sich nun, dass es, dieses neue System, mit dem Kirnbergerschen einerley Grundprincip habe, und also den (harten, weichen und verminderten) Dreyklang, nebst dem Septimenakkord (der auf jenen mit hinzugefügter kleiner oder grosser Terz gebaut ist,) zur Grundlage mache und nur von jenem Systeme dadurch abweiche, dass er die Grundakkorde des zweyten Ranges, nämlich den Akkord der None, der Undecime und Terzdecime mit ihren brauchbaren Umkehrungen, oder die von Kirnb. angenommenen zufälligen dissonirenden Akkorde, welche „als Zurückhaltung, Voransnahme, als durchgehende Akkorde, reguläre und irreguläre durchgehende Noten" erklärt werden, unter zwey Hauptklassen bringe, nämlich erstens diejenigen, wo der harmonischen Note eine zufällige Note vorangeht, und also in den Anschlag fällt, und zweytens diejenigen, wo der harmonischen Note eine zufällige Note nachfolgt, da denn die erstern Vornoten oder Suspensionen, die letztern aber Nachnoten oder Interruptionen genannt werden.

Dass diese Hauptidee eben nicht neu sey, (denn sie liegt schon da in den Werken der ältern Komponisten, als Händels, S. Bachs u. a. m., welche hierin empirisch verfahren, ihrem Sinne folgten, und, wie geniallische Künstler gemeiniglich, der Theorie vorgriffen —) getraut sich Rec. wol behaupten zu dürfen; jedoch enthält er sich eines entscheidenden Urtheils über den Werth der Ausführung desselben durch Kollmann, da ihm, wie gesagt, das Ganze seiner Theorie nur durch gegenwärtiges Werkchen von weitem entgegenleuchtet.

Was nun aber diese Anleitung zum Generalbasse — oder vielmehr zum Generalbassspiele — betrifft, so lässt sich mit Grunde zweifeln, dass sie denen von Türk und Vierling die Waage halten werde. Schwerlich werden auch die Ansichten K.s aus seinem System selbst eine bedeutende Revolution in den jetzt bekannten besten Generalbassschulen hervorbringen, weil durch sie weder die Lukken in der Bezeichnungslehre ausgefüllt, noch eine kürzere und leichter zu übersehende Bezeichnungsart aufgestellt wird; denn davon ist die vorliegende Anleitung selbst ein Beweis. Uebrigens ist es gewiss kein unbedeutender Fehler, dass theils die Erläuterungsbeyspiele, theils die Uebungssätze, nicht nach den Gesetzen einer guten Methodik auf dem richtigen harmonischen Syntax beruhen.

In der Vorrede bemerkt der Verf., wie mangelhaft und schwankend die Wissenschaft des Generalbasses (hier versteht er die Harmonik darunter) vor seiner neuen Theorie geworden wäre, und erwähnt den ersten glücklichen Schritt, welchen Rameau zu einem solchen System gethan habe; sodann heisst es: „Einen zweyten und grössern Schritt that Kirnberger." Und da auch dieser Hrn. K. noch nicht genügte, kam er endlich durch seine unablässige Aufmerksamkeit zur Entdeckung des neuen Systems. (Warum ist denn wol der verdienstvolle Marpurg übergangen worden?) §. 8. meynt Hr. K., nach den vormaligen Systemen sey es fast unmöglich, sich eine befriedigende Kenntniss der Harmonie zu-

mals mit der grössten Anstrengung zu erwerben. Das wäre denn doch ziemlich arg! der denkende Harmoniker wird gewiss durch Marpurgs und Kirnbergers Theorie darauf geleitet, theils den gesetzmässigen Grund eines Akkords zu bestimmen, theils die Verbindung zu entdecken, aus welcher ein irregulär scheinender oder irgend ein dissonirender Akkord entstehen könne. Dass freylich noch mehr ins Reine zu bringen wäre, muss man zugeben, und wünschen, dass ein guter Theoretiker die ganze Harmonik wohl abrunden möge. Es sey Rec. erlaubt, zu anderer Zeit seine Meynung darüber weiter zu entfalten. — Hr. K. erklärt endlich § 9. dass gegenwärtiges Werk nur zu einer fasslichen Anleitung zur Kenntniss der Akkorde und ihres Gebrauchs über einen bezifferten Bass bestimmt sey; das heisst vermuthlich soviel: er will die Summe der gebräuchlichsten Akkorde zu einer leicht zu übersehenden Ordnung aufstellen, sodann den Ausdruck und das Abspielen lehren.

Das Ganze wird in 10 Kapiteln vorgetragen. 1. Vorläufige Erklärungen. 2. Vom konsonirenden Grundakkorde oder Dreyklange. 3. Von den zwey Umkehrungen des Dreyklangs. 4. Vom dissonirenden Grundakkorde, oder vom Septimenakkord. 5. Von den drey Umkehrungen des Septimenakkords. 6. Von zufälligen Akkorden. 7. Von den Signaturen der Akkorde. 8. Von der Fortschreitung der Akkorde. 9. Von andern Gegenständen, worauf beym Generalbass Rücksicht zu nehmen ist — z. B. die Anzahl der Stimmen in jedem Akkorde, die Anzahl der Akkorde in jedem Takte etc. von der Begleitung des Recitativs (nebst einer ganzen Seite Arpeggiaturen verschiedener Art!) 10. Uebung im Generalbass nach allen vorhergehenden Regeln.

Wir wollen es nicht zu scharf rügen und nicht lange dabey verweilen, dass man hier und da die für ein Lehrbuch so nothwendige Deutlichkeit und Bestimmtheit vermisst; auch ist zu vermuthen, dass dieses Werkchen in England sich wirklich auszeichne; allein offenbar ist es doch, dass durch dasselbe im Ganzen und durch eine Uebersetzung für den deutschen Musiker, wozu er den englischen Text obendrein mitkaufen muss, nicht viel gewonnen werden kann. Was die Grundsätze selbst anlangt, so nimmt diese der Kunstverständige aus Obigem selbst schon ab; die Ausführung nun ist wenigstens nicht vorzüglich und den besten deutschen Lehrbüchern nicht gleichzustellen, und endlich die Beyspiele, welche für den Generalbassspieler so wichtig sind, können gar keinen Anspruch auf eine gute methodische Auswahl machen. Es möge nur eines von diesen hier angeführt werden, das man gewiss nicht preisen kann, und sey dabey bemerkt, dass es deren, von gleicher Art, eine Menge gebe. Seit. 22. § 8. heisst es:

Die Klage über die Trockenheit des Generalbassunterrichts, und über Vernachlässigung des ganzen Studiums dieser Wissenschaft eben um jener Trockenheit willen, erhebt sich nun allenthalben; nun nehme man noch solche Uebungsexempel dazu: wird dann nicht der Schüler allen Muth und alle Lust verlieren? und verliert er sie nicht, wird er nicht oftmals am Ende zur Belohnung seiner Ausdauer eine Abstumpfung und Ertödtung des Geschmacks davontragen? Gut und zu loben sind jedoch im Ganzen genommen die Ideen des Verf., dass man im Praktischen die Akkorde nach ihrer allmählichen Entstehung aufführe, dass man ferner die Zeichenlehre historisch behandle, und endlich Beyspiele aus den Werken älterer und neuerer Tonsetzer — aber, wohl zu merken! — nebst der Behandlungsart, mittheile. — Die letztern 15 Seiten enthalten Uebungsexempel mit Begleitung einer Violin, wie auch 6 Beyspiele von Em. Bach,

Händel, Corelli, Gemmiani, Rameau und Tartini, wozu aber Hr. K. ausser den darüber und darunter stehenden Signaturen wol lieber noch das Accompagnement hätte ausschreiben sollen.

---

## Nachrichten.

---

Folgende zuverlässige Nachricht aus Wien machen wir mit frohem Glückwunsch gegen den, welchen sie betrifft, und mit wahrer, huldigender Verehrung gegen die, welche sie veranlassen, unsern Lesern bekannt.

Der geistreiche, genialische, tiefsinnige Beethoven privatisirte bisher in Wien und die mancherley offenbaren oder versteckten Gegenparteyen, die er, vornämlich unter Musikern von Profession, daselbst fand, mochten ihm die Verhältnisse dieses seines Privatlebens nicht selten erschweren. Vor kurzem erhielt er nun vom westphälischen Hofe durch Hrn. Kapellm. Reichardt, welcher sich jetzt in Wien aufhält, einen vortheilhaften Ruf, und glaubte ihm folgen zu müssen. Da traten einige der edelsten Beschützer und Freunde der Tonkunst in Wien zusammen, erwägend, dass eben Beethovens Genius im Hauptsitz deutscher Instrumentalmusik, zu Wien, verweilen, und ohne zu entscheidende fremde Einflüsse seinen selbstgebrochenen Pfad weiter wandeln müsse. Sie, die es gewiss empfanden, dass es den Grossen und Vielvermögenden nicht nur ziere, dass es nicht nur ihm die Herzen gewinne, sondern auch ein wahres Verdienst um Mit- und Nachwelt sey, wenn er ausgezeichneten Geistern von irgend einer Art Raum und freye Thätigkeit verschafft — sie, der Erzherzog Rudolf, der Fürst Lobkowitz und der Fürst Kinsky, fertigten dem Künstler, unter den ehrenvollesten und zugleich schonendesten Aeusserungen, ein Dokument aus, worin sie ihm — blos, damit er sorgenfrey seiner Kunst leben, und auch ohne Abhängigkeit vom Geschmack der gemeinern Menge, grosse, erhabene, vielumfassende Werke liefern könne — die jährliche Rente von viertausend Gulden zusichern; und zwar soll Beethoven diese Rente beziehen, bis er zu einer Anstellung gelangt, welche ihm wenigstens eben so viel einträgt, und im Fall, dass er durch Umstände irgend einer Art solch eine Anstellung zu finden verhindert würde, auf Lebenszeit. Der Künstler hingegen hat sich dafür zu nichts verbindlich zu machen, als dass er Wien oder einen andern Ort der österreichischen Erbstaaten zu seinem Aufenthalt wähle, und wenn er diese Staaten ja auf gewisse Zeit, etwa zum Vortheile seiner Kunst und andern Angelegenheiten zu verlassen geneigt sey, dies nur auf Fristen und im Einverständniss mit diesen seinen Gönnern geschehe. —

Statt alles dessen, was wir über diese wahrhaft fürstliche und zugleich wahrhaft menschliche Handlung hinzuzusetzen uns im Innern versucht fühlen, wollen wir nur an jene Verse im Tasso erinnern:

> Ein edler Mensch zieht edle Menschen an
> Und weiss sie fest zu halten, wie ihr thut.
> Ja, ihr seyd eurer grossen Väter werth — —
> Und es ist vortheilhaft, den Genius
> Bewirthen: gibst du ihm ein Gastgeschenk,
> So lässt er dir ein schöneres zurück.
> Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
> Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
> Sein Wort und seine That dem Enkel wieder.

d. Redakt.

---

Regensburg, d. 6ten März. Am 3ten dies. gab unser verdienstvoller Hr. Kapellm. Sterkel zum Besten seiner jüngsten Schülerin im Gesang, Dem. Nanny Häckel, ein grosses Konzert, worin er diese viel versprechende Sängerin zum erstenmale öffentlich auftreten liess. Alle Stücke, welche die-

sen Abend gehört wurden, waren von Hrn. Steck's Komposition, und über sie insgesammt, so wie über das ausgezeichnete Talent der jungen Künstlerin, war Eine Stimme im ganzen Publikum — die, des vollkommensten Beyfalls. Dem. Häckel ist die Tochter armer Aeltern; Hr. St. entdeckte ihr herrliches Talent zufällig, und brachte sie, durch die Kenntnis, Sorgsamkeit und Kunsterfahrung, welche er als Gesanglehrer längst und schon oft erprobt hat, in kurzer Zeit dahin, dass sie eine der vortrefflichsten deutschen Sängerinnen zu werden verspricht. Ihre Stimme ist stark und vom schönsten Metall; sie singt sie von b bis dreygestr. d. Die schwersten Passagen giebt sie mit Leichtigkeit. Ihre Intonation ist vollkommen rein, und das Verschmelzen ihrer Töne zeugt auch von Sinn und eigenem Gefühl, wodurch ihr Vortrag noch so vorzüglich einnehmend wird.

---

Leipzig. Am 15ten dies starb hier ein Veteran der meisten hiesigen Musikanstalten, Hr. Joh. Georg Häser, im 80sten Lebensjahre. Er war zu Gersdorf bey Görlitz gebürtig, studirte auf dem Gymnasium zu Lobau, und dann auf der Universität zu Leipzig, wo er nach einigen Jahren die Jurisprudenz verliess und sich ganz der Musik widmete, welche er früher nur zu seiner Erleichterung gelernt hatte. Von nun an blieb er immer in Leipzig, gab in vielen der angesehensten Häuser Musikunterricht; war von 1763 bis 1800 Vorspieler beym hiesigen Konzert- und Theater-Orchester, und seit 1785 Musikdirektor an der Universitätskirche: in allen diesen Verhältnissen aber eingezogen, treu und fleissig. Von Charakter war er ein stiller, gefälliger, grundredlicher Mann, dem die Achtung eines Jeden zu Theil ward. Das Konzert-Direktorium bewies ihm diese Achtung auch dadurch, dass es ihn bey nahender Altersschwäche, in den Ruhestand mit Beybehaltung seines Gehalts versetzte. — Er genoss das grosse Glück, dass er bis an den letzten Tagen ziemlich gesund blieb, und dass ihm durch seine Kinder, vorzüglich aber durch seine vortreffliche Charlotte, die spätern Lebensjahre auf alle Weise versüsst wurden. Ich habe nie einen glücklichern Vater gesehen, als ihn, da sich diese Tochter vor ihrer Reise nach Italien einige Zeit bey ihm aufhielt, er die allgemeine Bewunderung ihrer Talente und ihrer Ausbildung als Künstlerin und als Jungfrau sahe, und nun zugleich von ihr rühmen musste, wie sie bey alle dem nur noch zärtlicher, sorgsamer und kindlicher gegen ihn geworden sey. Schade, dass dem guten Alten die Wiederholung dieser Freude nicht noch vergönnet war, und ihn das Schicksal eben jetzt abrief, da Charlotte Häser im Begriff ist, von Rom aus ihr Vaterland und die Ihrigen zu besuchen! —

R.

---

*Allerhand.*

---

In Wielands Abderiten findet sich folgende Stelle, welche zu wiederholen vielleicht niemals nöthiger war, als jetzt. „Dichter, Tonkünstler, Maler haben einem verfeinerten Publikum gegenüber schlimmes Spiel. Anstatt der Einwirkung stille zu halten, thut man alles, was man kann, um sie zu verhindern; anstatt zu geniessen, was da ist, raisonniert man darüber, was daseyn könnte; anstatt sich zur Illusion zu bequemen, wo die Vernichtung des Zaubers zu nichts dienen kann, als uns eines Vergnügens zu berauben, setzt man, ich weiss nicht welche kindische Ehre darein, den Philosophen zur Unzeit zu machen, zwingt sich zu lachen, wo Leute, die sich ihrem natürlichen Gefühl überlassen, Thränen im Auge haben, und wo diese lachen, die Nase zu rümpfen, um sich das Ansehn zu geben, als ob man zu stark oder zu fein oder zu gelehrt sey, um sich von so 'was

aus seinem Gleichgewichte setzen zu lassen“ — —

Quanz, der sich als Lehrer König Friedrichs II. in der Flöte und als Lieblingscomponist desselben für dies Instrument gar gewaltig fühlte, fand sich durch einige Stellen der kritischen Briefe üb. d. Tonkunst beleidigt, und da das Buch in Berlin herausgekommen und der Verf. ebendaselbst war, benutzte Quanz eine gemüthliche Stunde des Königs, seine Klage anzubringen, das Verfahren jenes Verf.s, da es gegen den gewesenen Lehrmeister Sr. Majestät gerichtet sey, als eine Art Hochverrath darzustellen, und um — wenigstens einige Wochen nach Spandau für den Verbrecher anzusuchen. Lieber Monsieur Quanz, sagte der König; die Strafe wäre für den Autor zu gelinde. Treib' Er's weiter mit ihm, und — schreib' Er ihn nieder! —

Welch ein warmer Verehrer der Musik Luther gewesen, ist allgemein bekannt. Aber auch die Reformatoren in der Schweiz standen ihm darin nicht nach. So sagt z. B. Bernhardt Wyss, Zwingli's Zeitgenosse, in seiner Lebensbeschreibung Zwingli's von diesem: „Ich hab auch nie von keinem gehört, der in der Kunstmusica, d. i. im Gesang und in allen Instrumenten der Musik, als Lauten, Harfen, Gigen, Rabögli *), Pfeifen, Schwäglen, (so gut als ein Eidgenoss,) dem Trumscheit, Hackbret, Zinken und Waldhorn, so erfahren gewesen.“ — Leo Jude, ein treuer Gehülfe der schweizerischen Reformatoren, liebte ebenfalls Musik, „schlug die Laute ein wenig und das Hackbret besser.“ Er war aber vornämlich als Sänger im Ruf, so dass es ihm keiner, „an heiterer, heller Stimme, im Canto firmo vorthat.“ Diese Männer hatten, wie Luther mit den Seinigen, oft fröhliche Abendgesellschaften, worin, wie jene, immer mit einander sangen. „Leo Jude hat auch einige Psalmen komponirt, die man noch im Psalmbüchlein findet.“ Zu eigenem Gebrauch hatte sich überdies Zwingli eine Sammlung altdeutscher Gedichte gemacht. (Aus den Miscellaneis Tigurinis.)

Wie steif und trocken mögen dagegen an den ceremoniösen, ältern französischen Höfen die musikalischen Unterhaltungen gewesen seyn! Tanzte man doch sogar daselbst nach der Musik zu den Psalmen Davids! So wird vom König Karl IX ausdrücklich bemerkt, er habe sehr herzlich nach jenen Weisen getanzt, vor allem aber nach seiner Lieblingsmusik zu den Worten des 129sten Psalm. Sie haben mich gedränget von meiner Jugend an. — Wahr mag dies wol gewesen seyn und es Se. Majestät angenehme Empfindungen der Gegenwart, wo Er drängete, im Vergleich mit der Vergangenheit, wo er gedrängt ward, gegeben haben! —

*) Dies Instrument kennen wir nicht. Die Schwägle war eine Art Flöte, deren, die nur drey Tonlöcher hatte, mit Einer Hand behandelt wurde, und der kleinen Flöte der Alten nachgebildet scheint. Der Trumscheit war ein starktönendes, schnarrendes Bogeninstrument, mit einer einzigen dicken Darmsaite, und zuweilen noch mit einigen dünnern, bezogen. Von diesem kann man noch Beschreibungen finden unter seinem Namen Marine-Trompete.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten März. №. 26. 1809.

*Elementarunterricht in der Musik.*

Unter den gehaltreichsten, umfassendsten, u. gründlichsten Schriften, welche in den letzten Jahren erschienen sind, behauptet sich ohne allen Zweifel

Erziehungslehre von Friedr. Heinr. Christ. Schwarz, Doctor der Theologie, Professor in Heidelberg, und grossherzogl. Badenschem Kirchenrath, (Leipzig, b. Göschen,)

deren dritter, das Ganze vollendender und uns vorzüglich werthes Theil gegen das Ende des vorigen Jahres ausgegeben worden ist. Wir wurden nicht begreifen, warum von diesem herrlichen Werke, warum besonders auch von diesem dritten Theile, zur Zeit noch so wenig im grössern Publikum verlautet ist, wenn wir nicht ebenfalls in dieser Zeit lebten und das nächste Drängen und Treiben derselben, auch in Absicht auf Literatur, uns fremder wäre, als es ist. In einer musikalischen Zeitung kann von diesem Werke im Allgemeinen gar nicht, im Besondern kann nur über einen sehr untergeordneten Theil desselben gesprochen werden: dies letzte wollen wir aber auch nicht versäumen. Wir stellen für unsre Leser zuvörderst die Hauptstücke der Kapitel, welche Musik unmittelbar betreffen, zusammen, freylich nur fragmentarisch, doch hoffentlich dem Aufmerksamen genügend; für die Folge hat uns ein Mann, dem hierüber eine wichtige Stimme zukömmt, auf unsre Bitte, eine nähere Betrachtung der Schwarz'schen Lehren vom Elementarunterricht in der Musik, zusammengestellt mit den Beobachtungen, Versuchen und Lehrsätzen Pestalozzi's und seiner Gehülfen und Freunde, unter welchen hier vorzüglich Pfeiffer auszuzeichnen seyn möchte, versprochen. Dieser Betrachtung werden wir dann auch unsre Bemerkungen und Erfahrungen beyfügen.

Uebrigens soll es uns sehr freuen, wenn wir durch diese Zeilen die ernstere Aufmerksamkeit aller unserer Leser auf jenes überaus schätzbare Werk haben richten helfen.

d. Redakt.

---

Uebung des Gehörsinnes. (3ter Bd, 2te Abtheil., S. 107 folgg.)

Wir hatten an Karl schon in seinen ersten Lebenswochen bemerkt, dass er dem Gehörreiz empfand; nach einigen Wochen weiter vernahm er augenscheinlich den Schall, und nun liessen wir ihn besonders oft einen freundlichen Zuruf vernehmen. Und da er sich an einem Orte befand, wo er täglich mancherley Geräusch hörte, so wurde sein Gehörsinn immer in einer gewissen Thätigkeit erhalten, aber noch nicht sehr angestrengt. Wir liessen ihn nun etwa, ausser dem Reden, auf die Stimme des Hundes, der Kuh etc. in einiger Entfernung merken. So wie er laufen konnte, rief man ihm öfter von weitem zu, manchmal lauter, manchmal leiser, und so war er gewohnt als zweyjähriger

Knabe scharf aufzuhorchen. Dann liessen wir ihn mehrere Thiere an den Stimmen unterscheiden, wir brachten ihn auch manchmal zu einem stärkern Getöse, z. B. in eine Mühle, und wir sagten ihm zuweilen etwas mit leiser, kaum vernehmbarer Stimme. Als dreyjähriger Knabe kannte er schon manchen Vogel an seinem Gesange; und hörte er unter mehrern lautredenden Personen die Stimme eines Bekannten, so gerieth er in Freude; mitten im Lärmen des Spiels entging ihm nicht das Wort seiner Aeltern. Es ward ein Klavier in dem Zimmer gespielt, wo er sich oft befand; wir sahen, dass er manchmal aufmerksam darauf war, auch war er von Kindheit an gewohnt, lieblichen Gesang um sich zu hören; nun führten wir ihn öfter zum Klavier und liessen ihn zwey Reihe Töne nach einander hören, und zwar bald bestimmt die Tonleiter der ganzen Töne *); hierauf liessen wir ihn genau die Oktaven bemerken, alsdann die Quinten und die Terzen, so dass sein Gehör es wohl unterschied, ob diese Töne oder andere auf einander folgten. Mittlerweile hörte er auch manche leichte Melodieen, die er nachzusingen versuchte. Das war der erste freye Unterricht in der Musik. Nach einem Jahre war sein Ohr so geübt, dass es den harmonischen Dreyklang von Dissonanzen wohl unterschied, und nun erhielt er als fünfjähriger Knabe förmlichen musikalischen Unterricht, besonders im Singen. Sein Gehör musste auf verschiedenerley Instrumenten, z. B. auf dem Waldhorn und auf der Guitarre, die Töne erkennen. Von einer Windharfe vernahm er unten im Garten schon den kaum noch hörbaren Laut. Aber wir sorgten, dass er kein betäubendes Getöse, z. B. keinen Schuss und keine Trommel, ganz in der Nähe vernahm, bis es sein Ohr allmählich vertragen konnte, und doch verwahrten wir ihn auch hier noch so viel wie möglich gegen solche Abstumpfungen des Gehörs. Wie Karl sechs Jahre alt war, besass er so ein wohlgeübtes Gehör. Wir liessen ihn nun immer feiner sowol die musikalischen Töne, als auch jeden Laut unterscheiden, und er war bald im Stande auch den leisesten Laut zu erkennen, und dabey die Richtung anzugeben, woher er kam. Auch musste er öfters in starkem Geräusch etwas anhören — — Dieses lehrten wir fort durch folgende Uebungen.

Die Augen des Hörenden werden verbunden, und es giebt den an, dessen Stimme er hört; oder in einiger Entfernung im Freyen werden Knaben nach verschiedenen Seiten hingestellt, und jener muss mit verbundenen Augen angeben, woher und von wem der Laut kömmt; oder er muss, ohne es zu sehen, anzeigen, was er den Andern thun hört, z. B. wenn er sich niedersetzt, aufsteht, schreibt, die Feder schneidet, nach welcher Seite gerichtet einer redet u. dgl. Ferner es wird in einiger Entfernung etwas gelesen, es werden Namen hergesagt etc., und dieses mit leiser Stimme, und der Horchende muss es wiedersagen — — Auf dem Klaviere wird ein Ton angegeben, ohne dass er es sieht, und er muss diesen Ton wiederfinden; oder er giebt mit verbundenen Augen eine Reihenfolge von Tönen an, und so wie seine Stimme mehr geübt ist, singt er die Töne nach — Die weitere Uebung ist: mehr Hören als Lesen, und Wiedererzählen des Gehörten; öfteres Zuhören beym Lesen der Gedichte, und Gewöhnung, etwas blos durch das Gehör auswendig zu lernen; auch mündliche Aufträge, und manchmal viel auf einmal — —

Der materiale Nutzen der Uebungen des Gehörsinnes ist 1., eine Menge von Gehörvorstellungen z. B. die verschiedenen Stimmen; 2) das Festhalten der andern Stimmen-

*) Der Zusammenhang lehrt, dass der Verf. sagen will: die diatonische Tonleiter.

vorstellungen durch das Wort. Das Gehör erregt vermittelst der Sprache unmittelbar den Verstand, um den Gegenstand zu denken, es bereichert und begeistigt das Gedächtniss, es erregt die Phantasie bey den erhaltenen Bildern, und es eröffnet das innerste Heiligthum des Geistes, um das Höhere und Geistige zu fühlen, in dem Gehöre entwickelt sich vermittelst des Wortvorraths hauptsächlich die Vernunft — — Und noch weiter: wer gut hört, vernimmt deutlicher und stärker das Geistige, und lässt dieses tiefer in seinen Geist eindringen; er wird empfänglicher für das höhere Schöne und für das Uebersinnliche, und sein Geschmack wird mehr von dem Irdischen losgerissen, die heiligsten Gefühle gehen durch das bedeutende Wort auf, wenn es mit Liebe gesprochen wird: auch wird durch den Gehörsinn das Religiöse am tiefsten erregt; zugleich geht hierin die Aufmerksamkeit am frühesten in Besonnenheit, in Ueberlegung, und in ein ergebenes Aufmerken auf den Willen der Menschen über, aus dem guten Anhören wird ein Horchen auch auf das leiseste Wort, und dieses führt, wie schon unsere Sprache andeutet, zum Gehorchen. Der Gehörsinn vernimmt bey dem Natursohne in dem Donner die Stimme Gottes, bey dem Kinde vernimmt er in dem Ausspruche der Aeltern, und bey dem kultivirten Menschen in dem Herzen, Worte des Freundes. Die weisen Lehrer der Vorwelt wirkten kräftiger als unsere Buchstaben durch lebendiges Wort. So Pythagoras machte Schweigen und Hören seinen Lehrjüngern zur Bedingung; dieser tiefe Mensch war es auch, der die Töne für das Element der Geisterwelt erklärte — —

Geschmacksbildung. (Ebendas. S. 227 folg.

— — Wir müssen hier etwas von dem gewöhnlichen Sprachgebrauche abweichen, wonach man den Geschmack meist nur als ein Vermögen der Urtheilskraft ansiehet; wir nehmen ihn aber hier mehr produktiv. Dies ers begreift sich, wenn man bedenkt, dass der Geschmack gerade der innerste Punkt des darstellenden Vermögens ist, der Punkt, wo dieses anhebt, also der, wo noch bey nahe eben so viel Thätigkeit des auffassenden statt findet. Aber man muss allerdings die Bildung des darstellenden Vermögens von diesem ersten Punkte anfangen, wenn sie gründlich elementarisch seyn soll. So wie die Religion das Tiefste des Gemüths überhaupt ist, und also der gesammten Menschenbildung zum Grunde liegt, so muss der Geschmack von der ganzen gebildeten Darstellungsgabe gleichsam die Seele seyn. In ihm entwickelt sich der Sinn für die Schönheit, welcher alles leiten soll, was der Mensch producirt. Und dafür giebt es allerdings eine Kultur. Die Methode verlangt auch hier einen freyen Gang, wie einen geregelten.

Der freye Weg zur Bildung des Geschmacks ist dem, in der Religion analog. Wie sich dort das Gemüthliche in der kindlichen Gesinnung und der Phantasie entwickeln muss, in Beziehung auf das höchste Wesen, so hier der kindliche, unschuldige Sinn gegen die Natur, und die freye Bilderey der Phantasie in Beziehung auf das Schöne; und so wie dort der weltliche Sinn entgegensteht, so hier die thierische Lust. Alles verdirbt den Geschmack, was die thierische Lust unterhält, und alles fördert ihn, was den reinen Naturssinn erweckt. Die Phantasie, welche einmal ihre Unschuld verlohren hat, wird leicht alle ihre Bilder verunreinigen, und ihr kann nicht mehr helle genug die himmlische Urschönheit erscheinen. Man dulde also schlechterdings keine Gegenstände oder Worte, welche den Sinn des Kindes verunreinigen, und alles, was es etwa selbst Geschmackloses macht, werde augenblicklich als ein böses Wort vermieden. Die Euphemie der Alten war sehr bedeutungsvoll für den reinen Dienst der Schönheit. Auf der andern Seite lasse

man das Kind der freyen Natur, oder vielmehr die Natur dem Kinde offen stehen. Nicht Reflexion soll ihm das Schöne auflösen oder vorsagen, sondern unbemerkt soll dieses in sein Gemüth einfliessen und lebendig wirken, wie mit der natürlichen Entwickelung der Sprache und der Religion. Der Unterricht in diesen beyden Gegenständen in Verbindung mit der Formenlehre führt zur Anschauung des Schönen an sich, und so auch auf der höheren Stufe zur Kunstschönheit und zum Ideale *). Eben jener Unterricht erweckt und übt auch die freye Produktion unter dem Gebote der Schönheit. Der Geschmack kömmt auf diesem Wege auch zu mehrern Punkten, wo ihm das Schöne wie durch eine höhere Offenbarung ausgesprochen werden muss, d. h. wo man ihm die Ideale der verschiedenen schönen Künste vorstellen und endlich das klassische Alterthum aufschliessen muss. Dieses alles wird zur freyen Ausbildung des Geschmacks nothwendig gefordert. Dass die damit verbundenen Uebungen auf das Gemüth wieder zurückwirken, so dass jener Vorzug der Urtheilskraft entsteht, den man im gewöhnlichen Sinne mit dem Worte Geschmack bezeichnet, fällt von selbst in die Augen. Dieser wird aber alsdann etwas ganz anders, als jenes Kritisiren und jenes herrschsüchtige Streiten; er wird ein leiseres Gefühl, das selbst von weitem nichts ausstehen kann, was auf Entstellung der Schönheit ausgeht — gerade so, wie das sittliche Gefühl auch keine unedle Regung verträgt.

Verkehrtheiten sind es also, theils wenn man den Geschmack von aussen lehren, und etwa durch Regeln, oder gar durch ein ästhetisches Raisonnement beybringen will, theils wenn man Sinn und Einbildungskraft sich selbst, d. h. der hinreissenden niedern Lust überlässt. —

(Der Beschluss folgt.)

## NACHRICHTEN.

**Königsberg**, d. 10ten März. Ich gebe Ihnen mit grossem Vergnügen Nachricht über ein neues, gewiss bedeutendes Werk, das in diesen Tagen zuerst hier im Publikum gebracht wurde, ausgezeichneten Beyfall *fand*, diesen Beyfall vollkommen verdiente, und ihn wol überall finden wird, wo man es in der Folge, und gehörig, giebt. Ich spreche von der Oper **Jeanette**. Sie ist aus einer Gattung, die sonst mehr übles, als guten Ruf hat: ein sogenanntes Pasticcio, aus einzelnen, sonst nicht auf der Bühne erscheinenden vorzüglichen Kompositionen guter Meister Italiens und Deutschlands zusammengesetzt und mit einigen neuen Stücken des Verf.s bereichert. Dieser hat hier nun ein Ganzes hergestellt, welches das üble Vorurtheil, das man gegen die Gattung gefasst haben und auch gegen dies Werk einwenden möchte, vollkommen niederschlägt. Und in der That, warum sollte man denn nicht auch so etwas mit Freuden geniessen, da es wirklich so viel Freude gewähren kann, wenn es nämlich so einsichtsvoll, so sorgsam und geschmackvoll gewählt und verbunden ist? Das Gedicht selbst ist, wenn nicht besser, doch ganz gewiss auch nicht geringer, als viele unserer jetzigen Opern, die allgemeinen Beyfall finden; und folgendes sind die darin benutzten Musikstücke. Nach einer Ouverture voll Leben und Heiterkeit, vom Verf. selbst mehr nach italienischer als

*) Es wird hier dem Leser vielleicht Einiges dunkel erscheinen, weil es sich auf frühere Kapitel des Werks bezieht: diese aber im Auszuge hier einzuschalten, ist nicht wohl möglich, und wir müssen deshalb auf den Verf. selbst verweisen.

deutscher Weise geschrieben, folgt das komische Duett von Orlando, (G dur) aus der Oper: I furbi alle nozze, das bey Breitkopf und Härtel im Klav. Auszug erschienen ist, und dessen Recension auch in der Mus. Zeit. VII. Jahrg. 51tes Stück befindet. Dann folgt ein Duett für Tenor und Sopran von Bianchi (B dur. Mia vita, mio bene! mia dolce speranza) das nicht gedruckt ist, und vorzüglich schönen Gesang hat. No. 3. ist ein gefälliges Rondo von Cimarosa, oder, wie andre wollen, von Simon Mayr (G dur. Chi dice mal d'amore) Es ist bey Erard in Paris im Klav. Ausz. mit gestochnen Orchester-Stimmen erschienen. Ein, jedoch sehr veränderter Abdruck mit Guitarrebegleitung befindet sich beym V. Jahrgange der Mus. Z. — No. 4. ein schönes Duett für Sopran und Tenor aus der Oper: Il principe di Taranto, von Paer, (A dur. Perche mai, sposina mia) ebenfalls bey Erard erschienen. — No. 5. ein liebliches Rondo von Portogallo (F dur. Mi piaccia, mi consola) auch bey Erard. — N. 6. und 7. sind die beyden meisterhaften No. III und VI. aus der, bey Breitk. und Härtel erschienenen Samml. Mozartscher Arien mit Orchester-Begleitung, das Terzett (A dur. Mandina amabile) und das Quartett, (Es dur. Dite almeno in che maniera) beyde zu Cimarosa's Oper: La villanella rapita, komponirt. Man vergl. die Recension in der Mus. Z. VII. J. 27stes Stück. Auch meiner Meynung nach gehören sie unter das Schönste, was Mozart in dieser Gattung geschrieben hat. Hiermit schliesst der erste Akt. — Der zweyte beginnt mit einer langen, ausgeführten Bravourarie für den Sopran aus der Oper: il Matrimonio per raggiro, von Cimarosa (B dur. Ho già deciso, e tanto) wovon der Klav. Ausz. bey Breitk. und Härtel erschienen ist. — No. 9. ist eine allerliebste kleine Kanzonette von Bianchi (C dur. Deh! tergi quel pianto) No. 10. eine Polonoise von Pär, (D dur. Un solo quarto d'ora) bey Erard erschienen, welche allgemeinen Beyfall erhielt. — No. 11. das schöne Quintett aus Matrim. p. raggiro v. Cimarosa (Es dur. Or che niuno qui ci ascolta) vergl. die Recens. in d. Mus. Z. VII. Jahrg. 40 Stück. — No. 12. das Mozartsche Liedchen: Zu meiner Zeit, blos von Saiteninstrumenten und einer Oboe begleitet. In den drey Vorstellungen der Oper errang dies Liedchen den Preis, und zweymal musste es wiederholt werden. Um gerecht zu seyn, muss ich aber bemerken, dass das meisterhafte Spiel unserer braven Mad. Welarbowski an diesem Beyfall eben so vielen Antheil hatte, wie Mozarts Musik.

Nicht leicht war zwar das Unternehmen, zu manchen dieser Singstücke, (1. 3. 5. 9. 11. 12.) die der Verf. nur im Kl. Ausz. kannte, das Accomp. selbst auszusetzen; auch kann man wol eingestehn, dass der Autor manches anders gemacht haben möchte, als dem Verf. seine individuelle Empfindung es eingab: indessen sind bedeutende Missgriffe in dieser Hinsicht nur bey Komponisten, wie Mozart, möglich, der selbst alle Füllstimmen mit der gelehrten Genauigkeit ausarbeitete. Das Studium italien. Partituren hingegen, besonders auch derer von Cimarosa, und Bekanntschaft mit dem, was dem oder jenem Instrumente gelingt und geziemt, kann bald dahin bringen, selbst der blossen Zeichnung (dem Auszuge) ein Kolorit zu geben, das dem der Originals wenigstens nahe kömmt. Und so wurde auch von allen hiesigen Kennern und Freunden der Tonkunst die Arbeit des Verf.s befunden. Von ihm neu gesetzt ist auch der Chor, welcher das Ganze beschliesst. Der ungetheilte und sehr lebhafte Beyfall, den diese Oper bey der ersten Vorstellung wie bey den Wiederholungen fand, ermuntert ihn uns so eben zu einer zweyten, ähnlichen Arbeit zu gehen. Wahrscheinlich ist diese Nachricht denen Theaterdirektionen, welche ihr Publikum gern mit wahrhaft schätzenswerthen Stücken unterhalten, eben so angenehm, als uns Königsbergern.

Nürnberg, d. 8ten März. Unser Theater hat zu seinem Vortheil grosse Veränderungen erfahren. Hr. Reuter hat die Direktion allein übernommen, und er berechtigt uns zu schönen Erwartungen. Es ist zu bewundern, was dies Theater, besonders die Oper, in einer Zeit von drey Monaten gewonnen hat. Hr. Reuter, welcher viele musikal. Kenntnisse besitzt, sorgte mit Recht vorerst für einen guten Musikdirektor, von Kopf und Kunstsinn. Hr. Guhr, ein sehr junger Künstler voll Geist kam an diese Stelle. Er brachte Feuer und Leben in das Ganze; hört man jetzt eine Oper, so glaubt man kaum, dass es dasselbe Personal und dasselbe Orchester sey. Ein Beweis hiervon war z. B. Cherubini's Meisterwerk, Faniska, welches wir vor kurzem zum erstenmal hörten. Wer diese Musik und das hiesige Orchester kennt, wird bewundern, was Hr. G. leistete. Die Ouverture und das erste Finale brachten die herrlichste Wirkung hervor. Die junge liebenswürdige Dem. Epp — jetzt Mad. Guhr, Gattin unsers Musikdirektors, sang die Faniska vortrefflich. Die schöne Tiefe ihrer Stimme kam ihr bey dieser schwierigen Partie sehr zu statten. Auch mit Dem. Kettis, (Moska) Hrn. Reuter, (Zamosky) Hrn. Euters, (Rasinsky) und Hrn. Rettmayer (Rasno) hatte man alle Ursache zufrieden zu seyn, letzterer spielte besonders den Rasno sehr gut. — Den 3ten März gab Hr. Guhr auf Verlangen ein Konzert. Er liess sich hier auf drey Instrumenten hören. In einem Steibeltschen Klavier-Konzert bewies er ungewöhnliche Fertigkeit und treffliches Spiel überhaupt. Schade dass er kein besseres Instrument hatte! Dann sang Mad. Guhr eine Scene von Mozart, vortrefflich. Das Violin-Konzert von Fränzl aus C dur mit türkischer Musik, welches man lieber ein Potpourri nennen könnte, trug Hr. G. sehr delikat und präcis vor. Auf dem Violoncell spielte er Variationen, welche ebenfalls guten Effekt machten. Den Beschluss machte das herrliche erste Finale aus dem Wasserträger. Jedermann verliess den Saal befriedigt und zugleich voll angenehmer Erwartungen von diesem 24 jährigen Künstler. Wer ihn kennt, muss ihn auch als Mensch schätzen.

---

Berlin, d. 7ten März. Die Konzerte des Kammermus. G. Ab. Schneider erhalten sich in ihrem Werth. Hier haben Sie den Inhalt der neuesten. Am 9ten Febr. gab man uns Haydns Quartett aus F der Op. 100., gespielt von den Hrn. Clemens, Spies, Semler und Weiss; einen sechsstimmigen Gesang an den Frieden von Rangenhagen, gesungen von Mad. Schneider, Dem. Koch und Reilstab, und den Hrn. Ambrosch, Flemming und Müller, Mozarts Quintett aus C moll; im zweyten Theile, eine Sinfonie von Haydn, eine Arie von Righini, ges. von Hrn. Lemke, und ein Flötenkonzert aus A moll von G. Ab. Schneider, geblasen von Hrn. Kruger. Das Konzert vom 16ten gab ein Quartett von Haydn, gespielt von den Hrn. Clemens, Spies, Semler und Weiss, I. Hellwigs Requiem a Capella, ein Mozartsches Quintett, eine Haydnsche Sinfonie, eine Arie vom Kapellm. Weber, gesungen von Hr. Gern, und ein doppeltes Horn-Konzert von Schneider, geblasen von den Hrn. Böttger und Schneider. Das Konzert am 23sten gab ein Mozartsches Quintett, gespielt von den Hrn. Clemens, Spiess, Semler, Schneider und Weisse, Il addio d'Ettore von Pär, gesungen von Dem. Koch und Hrn. Ambrosch, eine Sonate fürs Fortepiano von Lauska, gespielt von Dem. Riese, eine Haydnsche Sinfonie, eine Scene von Righini, ges. von Mad. Ravarhe, und ein Violoncell-Konzert aus F moll, das Hr. Kelz, ein angehender Komponist, recht gut geschrieben hatte und mit Fertigkeit und Geschmack vortrug. Im letzten Konzert am 2ten dies hörten wir ein Quartett von Haydn, gesp. von den Hrn. Clemens, Spiess, Semler und Weiss, das Arioso coll Coro aus Pärs Oper Achille,

die Solostimme ges. von Dem. Rellstab, ein Quintett von Krommer, eine Haydnsche Sinfonie, das Quartett aus Winters Calypso, ges. von Mad. Schneider, Dem. Koch, und den Hrn. Ambrosch und Flemming, und ein Französisches Violinkonzert, das der Weimarsche Kammermus., Hr. Eberwein, brav spielte.

Das Theater hat seit mehrern Wochen keine einzige musikalische Neuigkeit geliefert. Am 15ten Febr. ward, ausser dem Don Ranudo de Colibrados, zum erstenmal gegeben: Der Blumenstrauss, ein pantomimisches Ballet vom Hrn. Balletmeister Lauchery, mit Musik von Fränzel, dem Vater. Man kann aber von diesem, wie von mehrern ähnlichen neuern Produktionen sagen:

Es war mir, wenn es kam, nicht wohl,
Und, wenn es ging, nicht weh.

---

**Sondershausen.** In den Annalen der Tonkunst, welche einmal dem Geschichtforscher derselben als Hauptquelle dienen werden, darf wol auch zuweilen eine Uebersicht dessen Platz nehmen, was an kleinern Orten für Musik geschiehet, wenn dies auch nicht unmittelbar in die Hauptgeschichte der Kultur der Kunst eingreift, sondern nur an Ort und Stelle wohlthätig wirkt. Da nun in diesen Blättern fast noch gar nicht über Sondershausen gesprochen worden ist, und hier doch, besonders auch durch Fürsorge eines humanen, geliebten und kunstfreundlichen Fürsten, manches Achtungswürdige für die Tonkunst geleistet wird: so sey es mir erlaubt, einige Nachrichten davon hier mitzutheilen. Ich knüpfe dieselben an ein besonderes Ereigniss an, das uns vor kurzem hier so ungemein erfreuete. Hr. Konzertm. Spohr legte nämlich, in Gesellschaft der beyden Hrn. Preysing und des Hrn. Walch, alle drey rühmlichst bekannte Mitglieder der herzogl. gothaischen Hofkapelle, hier in Sondershausen, gegen das Ende des Januars, einen freundschaftlichen Besuch ab. Er wünschte das hiesige fürstliche Hoboisten-Chor zu hören. Der Anführer dieser zwölf jungen, braven Musiker, Hr. Hermstedt, ergriff mit Freuden diese Gelegenheit, den Talenten jenes weitberühmten Künstlers und Virtuosen zu huldigen, und bat ihn, nebst seinen Begleitern auf den hiesigen Konzertsaal, wo dann das schon versammelte Chor diese Herren ganz allein mit mehrern grossen, zwölfstimmigen Partheen von Krommer, Schubart (in Dresden) und Schneider, desgleichen mit verschiedenen von Hrn. Hermstedt arrangirten ausführlichen Sätzen aus Mozarts und Haydns Werken, unterhielt. Alle diese Sätze wurden mit der, diesem Chore eigenen Präcision und Rundung, und mit so vielem Ausdrucke, Feuer und Leben vorgetragen, dass Hr. Spohr nicht nur gestand, er habe in der Art noch nie etwas Schöneres gehört, sondern sich auch mit Vergnügen erbot, in dem Konzerte des folgenden Tages, nebst seinen Reisegefährten, mitzuspielen. Und er hielt Wort.

Man gab folgende Stücke: Ouvertüre zur Zauberflöte, von Mozart. Neues Violinkonzert aus G moll, komponirt und gespielt von Hrn. Konzertm. Spohr. Rondo: Per pietà etc. von Mozart, gesungen vom Hrn. Rath Sukkow. Dann nach einer Pause: Quartett von Mozart, für Klarinette, Violin, Alt und Violoncell, gespielt vom Hrn. Hermstedt, erstem Klarinettisten des hiesigen Harmonie-Chors, Hrn. Spohr, Hrn. Preysing und Walch. Potpourri für die Violin, mit Begleitung einer 2ten Violin, Alt, Violonc. und Contraviolon, komponirt und gespielt von Hrn. Spohr, nebst den beyden Hrn. Preysing und Walch, und dem hiesigen ersten Contraviolonisten, Hrn. Hemser.

Wer kennt nicht die Ouverture zur Zauberflöte? Auch ich habe sie von grossen Theatern und in grossen Konzerten gehört; aber so noch nie, wie diesmal, wo an der Spitze der ersten Violin die Hrn. Spohr und Prey-

sang, und die Hrn. Walch und Preysing bey der Bratsche und dem Violoncelle, nebst mehrern kunstfertigen Dilettanten und unsern wackern Bläsern auftraten. Unmöglich schwebte Mozarten diese Ouverture beym Niederschreiben klarer, deutlicher und feuriger vor, als sie hier diese vereinten Kräfte gaben! Auch entsprach die Wirkung dieser Ausführung ganz. Mit jedem neuen Perioden schien auch das Herz sich immer mehr zu erweitern, schienen die Empfindungen tiefer aufgeregt zu werden.

Das darauf folgende Konzert vom Hrn. Spohr, ein Kunstwerk ausgezeichneter Art, welches er erst wenige Tage vorher vollendet hatte, begann nicht etwa mit einer rauschenden, glänzenden Einleitung, oder mit dem gewöhnlichen „Aufgeschaut, meine Herren!“ sondern ganz leise, gleichsam im Kampfe und Drange, der, durch Mozarts Ouverture aufgeregten innern Empfindungen: leitete aber das Gefühl unwiderstehlich nach einer sanften und innern Schwermuth hin. In der Folge gesellten sich nach und nach, einzeln und gleichsam unvermerkt, die dazu gehörigen neun Blasinstrumente dazu; worauf sich das, durchs Thema beständig unterhaltene Instrumenten-Chor in bedeutenden harmonischen Meisterzügen, durch nahe und entferntere Tonarten durchwand, bis sich endlich ganz unerwartet die Solostimme darunter hervorhören liess und die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich heftete. — Was nun hier Hr. Spohr, als grosser Violinist, mit seiner mächtigen Hand und seinem kunstvollen Bogen ausführte — wie er mehrmals in lauter Terzen, triolenweis, über das Griffbret rollte, wie er von der Höhe, in lauter Decimen, herunterstürzte und dergl. mehr, dies alles nach Würdigkeit zu detailliren, dazu kenne ich die Schwierigkeiten des Instruments nicht genug, hatte ich auch das Kunstwerk öfter, als dies einzige Mal gehört. Wichtiger aber und um so ehrenvoller für Hrn Spohr, den Komponisten, ist es, dass alle diese schwierigen und mächtigen Passagen, da, wo sie vorkamen, nur eingeweiht zu seyn schienen, um die herrschenden Empfindungen noch mehr zu heben und zu halten. Auch bewirkten sie dies so vollkommen, dass höchstens den Kenner dabey ein vorübergehendes Staunen anwandeln konnte; indess sich die übrigen Zuhörer ihren Empfindungen ganz ungestört überliessen.

In dieser Herrschaft über die Herzen seiner Zuhörer, deren Empfindungen er dann und wenn im Feuer selbst an das Schmerzhafte anstreifen liess, wusste sich Hr. Spohr ununterbrochen, nicht nur bis zum Ende des ersten Satzes, sondern auch in den folgenden Sätzen, besonders in dem Adagio aus E dur, zu behaupten; nur dass er die im ersten Satze von Zeit zu Zeit herrschende Unruhe und Beklemmung hier in lauter süsse, zärtliche und sanfte Melancholie verschmolz. Ein besonderes Kunststück des Komponisten, oder vielmehr die Wahrheit und der Reiz im Ausdrucke seiner Empfindungen in diesem, nichts weniger als kurzem Adagio, macht, dass es beym Schlusse doch zu kurz scheint — ein Umstand, der, nach meiner Erfahrung, bey wenigen ausführlichen Adagios anderer Komponisten vorkommt! — Der dritte Satz dieses Konzerts ist ein gefälliges Rondo im spanischen Geschmack und im Polonoisen-Takte, worin sich öfters eine Art von Guitarre-Begleitung hören lässt. Dies beschliesst das Ganze auf eine eben so eigenthümliche und originelle Art, wie es angefangen hatte.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. N°. 27. 1809.

### Elementarunterricht in der Musik.

(Beschluss.)

Der zweyte Weg, welcher immer neben jenem hergeht, obgleich etwas später anfangend, ist der gesetzlich bestimmende, und zwar für die Darstellung. Hier wird die schöne Kunst nach ihren Regeln methodisch gelehrt. Es giebt, in Hinsicht der inneren Entwickelung, eigentlich nur Eine schöne Kunst, d. h. nur Eine Gesetzmässigkeit für die Darstellung des Schönen: allein es entsteht hier doch auch eine Vielheit der Künste, in wiefern es mehrere Formen giebt, in welchen das Schöne dem Menschen erscheint, und er es darstellen kann. Hierdurch ist es nicht anders möglich, als dass der Geschmack in der Darstellung überhaupt durch die einzelnen schönen Künste gelehrt werden muss — — —

(Der Verf. betrachtet nun in dieser Absicht die bildenden Künste, die Poesie, und kommt dann auf)

Die musikalische Kunst oder Tonlehre. (S. 255. folg.)

Sie liegt der Poesie eben so nahe, als der bildenden Kunst, indem sie durch die Klänge auch physisch-organisch wirkt. Jene beruht mehr im Gesange, diese mehr im Spiele der Instrumente. Daher gewinnet sie auch durch die Uebung der beyden andern Künste, und hilft dagegen auch für diese. Sie verhält sich ganz der Sprache analog *). Auch geht sie im Gesange von der Sprache aus. Der Anfangspunkt ihrer Erlernung liegt also in dem natürlichen Singen der Kleinen, und von hier geht vorerst der Weg ihrer freyen Uebung aus. Bald aber scheidet sich auch der Weg ihrer gesetzlichen Bildung ab, und zeigt sich als nothwendig.

Wenn der Musikmeister es nicht leiden will, dass sein Schüler etwas nach dem Gehör spielt, so sollte er auch konsequent seyn, und dem Kinde, das gern singt, verbieten seine Liedchen zu singen. Aber es liegt offenbar ein Missverstand zum Grunde. Denn die Tonkunst hat eben so gut ihre freye Entwickelung, als alles andere, und diese bestehet in jenem freyen Nachbilden oder auch Erfinden, worin man den Schüler nicht stören soll. Nur kommt es auf eine gute Leitung an; z. B. dass man das Kind nichts Abgeschmacktes hören lässt, wie es etwa bey dem Ableyern der Modetänze geschieht. Reichardts Lieder für Kinder sind bekannt; Horstigs Kindermelodieen sollten auch allgemein bekannt seyn **), und überhaupt soll-

*) Auch hier wird vielleicht einige Dunkelheit bleiben, über welche wir auf frühere Kapitel des Werks verweisen müssen, wo sie vollkommen aufgehellt wird.

**) Der Verf. vergisst hier den ersten Meister für diese Gattung — den ersten, der Zeit, dem Gehalt und der Zweckmässigkeit nach — Hillern, der z. B. in mehrern seiner Melodieen zu Weisse's Kinderfreund, wahre Muster geliefert hat. Horstigs Lieder sind nur für ganz kleine Kinder:

ten die Tonsetzer mehr für die Kinder und das Volk sorgen. (Uebrigens ist hier zu wiederholen, was oben von musikalischen Gehörübungen gesagt worden ist.) —— Darin hat aber der Musiklehrer recht, dass er auf einen geregelten Gang in seinem Unterrichte hält; denn ohne diesen giebt es nirgends Vollendung. Hieran wird gefordert, dass man mit der Taktübung bey einem einzelnen Ton anfange; denn der Takt ist das Aeussere bey der Tonlehre und er ist schon frühe in dem Kinde. Dann lehrt man die Töne unterscheiden, und führt aus Melodie, in Verbindung mit dem Notenlesen, zuerst für sich, dann mit dem Takte. Hierauf lehrt man die Harmonie finden, und geht damit hinauf zur Beurtheilung der Tonarten und zum sogenannten Generalbass (in der weitesten Bedeutung des Worts.) Alles dieses geschieht der Natur nach zuerst mit (Hülfe) der Stimme, also im Gesange, und wenn erst diese bis zu einem gewissen Grade gebildet ist — freylich nicht bis zur Bravour-Arie — geht man an ein musikalisches Instrument, hauptsächlich an das Klavier. Sind nun vorher schon gymnastische Hand- und Fingerübungen vorausgegangen, worin man die ganze Applikatur (die etwas ganz anders ist, als Musik,) kann vorbereitet haben: so wird unser Schüler seines Instruments bald mächtig werden und bewundernswürdige Fortschritte auf demselben machen. Auch wird er auf diesem Wege gerade sein rechtes Instrument erwählen *).

In Zeit von zwey Jahren lässt sich diese elementarische Singübung vollkommen ausfüh-

Burkhardt scheint uns, auch für etwas Herangewachsene, nicht immer ansehend, heiter, und natürlich genug; doch sind die Sammlungen beyder allerdings hochzuschätzen, und, nach Befinden, mit vielem Nutzen zu gebrauchen.

*) Hr. Pfeiffer in Lenzburg in der Schweiz hat diese neue Lehrweise (die jedoch der ältern italienischen sehr nahe kömmt) nach einer Pestalozzischen Idee ausgebildet, (siehe Pestalozzi's Wochenschr. für Menschenbildung, 2ten Band 4ten Stück) und der Erfolg erregt allgemeine Bewunderung — — Diese ist um so erfreulicher, da bisher gerade dieser so wichtige Theil der Bildung am [illegible] so äusserst schlecht ist gelehret worden, wie man überall klagen hört, selbst unter den geprüftesten Meistern. Der Schüler muss in der Musik auf einmal drey- bis viererley zugleich lernen, wird unerträglich, und der Lehrer noch mehr, und die Stunde, der Harmonie gewidmet, wird eine Stunde des Aergers und der Verstimmung. Jeder Versuch, dieser Unmethode abzuhelfen und also auch die Musik elementarisch zu lehren, verdient Dank. Hr. Pfeiffer verfährt auf folgende Weise: 1) Taktübungen, 2) Unterscheidung der Töne, und zwar nach den nächstliegenden Intervallen, 3) Verbindung von beyden; (das Vorgetragene wird immer auch von den Kindern aufgeschrieben;) 4) Harmonie und Tonarten; 5) Gesang mit Vortrag und Ausdruck, und hierauf das musikal. Instrument. Die nächstliegenden Töne werden hier in allen möglichen Versetzungen versucht, und mit den Fingern und Ziffern bezeichnet — also 1, 2. 2. 1. 1, 3 dann 1 2. 3., 3 2 1., 2. 1. 3., 3. 1. 2, 1. 3 2., 2 3. 1., und so weiter mit vier Ziffern, und dann auch mit fünf. Alle diese möglichen Kombinationen müssen die Kinder selbst suchen: so ist alles vollkommen elementarisch. Hr. D. Schwarz fragt hiebey, ob es nicht besser zuerst durch Anhören der nicht-anzuwendenden Töne betrieben werde; und führt den Versuch eines Lehrers an, welcher die Kinder erst die ganze Tonleiter gleichsam durchschleifen liess, hierauf, den Noten nach, zuerst den Ruhepunkt in der Oktave finden, dann dazwischen in der Quinte, hernach in der Terz, und endlich in allen übrigen Intervallen. Er bemerkt zugleich sehr richtig, dass, wenn dieses in gleichfortgehender Zeit geschehe, es eine Aehnlichkeit mit dem Räumlichen gebe, als wenn man [illegible] Linien zieht; es entgehet ihm aber auch nicht, dass die Pfeiffersche Lehrweise den Vortheil gewähre sich für eine Menge Kinder zugleich, also für Schulen zu schicken, wie auch das Pestalozzische Institut beweiset. Und in der That, so gewiss wir dem Verfahren jenes ungenannten Lehrers, wenn man Einen Schüler oder höchstens ein Paar zu halten hat, den Vorzug geben würden, (die Gründe können zu anderer Zeit) so sehen wir doch nicht, wie es bey einer beträchtlichen Anzahl mit gleichem Nutzen für alle angewendet werden könnte.

ren, wenn man täglich etwa eine Stunde darauf verwendet. Fängt also das Kind mit seinem achten Jahre an, so kann es schon mit seinem zehnten zum musikalischen Instrument und bald auch zu der höheren Uebung der Kunst gelangen. Es versteht sich, dass bis jetzt zwar die Grundlage der Theorie vorgekommen ist, sie selbst aber erst auf einer höheren Stufe der Anschauung und Uebung vorkommen kann. Auch fällt es in die Augen, dass, wenn man auf jenem doppelten Wege unterrichtet, sowol die Einseitigkeit der modernen, als die der ältern Musik vermieden werden wird. Gewiss wird alsdann der Choral und der hohe und kräftige Styl wieder in seine Rechte kommen, und aber so wird man die Feinheit und Zierlichkeit der Neuern recht fühlen und verstehen lehren. — —

Erst alsdann, wenn die schönen Künste elementarisch gelehrt werden — woran es bis jetzt durchaus fehlte — wird man richtig über die Talente der Kinder urtheilen können, die sie etwa zur schönen Kunst überhaupt, oder mehr zu dieser oder jener haben. Gewiss ist kein ordentlich organisirter Mensch ohne alle Anlage zur schönen Kunst; denn es fehlt keinem ganz an Darstellungsgabe, und für die Schönheit hat die Natur keinem ihrer Kinder den Sinn verschlossen; die Schönheit ist ja ihre eigene Gestalt, worin sie erscheint, und zu dieser hin lenkt sie in jedem ihrer Wesen den Bildungstrieb, den sie ihm einflösste. Aber die Unmethode begeht jeden Tag eine Menge Frevel, indem sie das Talent unterdrückt, oder auch, wenn es noch gut geht, das Schwächere zu dem Individuum statt des Stärkeren hervorzieht. Am besten wirkt davon noch die Volkssitte, wie z. B. in Italien. In Deutschland könnte durch verbesserten Unterricht, besonders auch durch öffentlichen, vieles für die Kunstbildung geschehen, denn in dem Deutschen liegt ein vorzügliches Kunsttalent. Möchte man doch Göthe's herrliche Ideen über Kunstschulen (in seinen Propyläen) methodisch benutzen! Nichts findet man seltner vereinigt, als Meisterschaft in der Kunst und Lehrgabe, warum das? Der Künstler verachtet diese Gabe zu sehr; Die gewöhnliche Einwendung, dass man lieber die schöne Kunst gar nicht erlernen dürfe, wenn man nicht Hoffnung habe, ein Virtuos zu werden, ist nur ein Beweis, dass man sie gar nicht aus dem Standpunkte der Bildung zur Humanität betrachtet. Mit demselben Rechte sollten wir dann auch den Knaben keine Mathematik erlernen lassen, weil wir doch keinen Euler in ihm vermuthen können. Es lässt sich vieles für das Erlernen der schönen Künste sagen — z. B. es übt in der stillen Aufmerksamkeit, in der Gemüthsruhe, im Geschmack, es giebt dem Menschen eine Sprache mehr, es eröffnet den Sinn für edle Lebensfreuden u. dgl. m.; aber der Hauptgrund ist immer: die Humanität entwickelt sich dadurch vollständiger, ohne sie bleibt die Darstellungsgabe unkultivirt, und es entsteht eine Lücke in der eigentlichen Bildung. Daher gehören sie auch für das Mädchen, wie für den Knaben, obgleich manches Einzelne mehr für das eine, oder mehr für das andere Geschlecht seyn mag, welches sich aber doch kaum etwas bestimmen lässt; nur in der Form des Unterrichtens giebt es einigen Unterschied.

---

## Nachrichten

---

Sondershausen. (Beschluss) Die auf dies Konzert folgende Arie von Mozart, vom Hrn. Rath Suckow mit seiner sanften, reinen Tenorstimme vorgetragen, worin die Hoboe und Fagotte von Zeit zu Zeit ein kräftiges Wort mit drein reden, passte ganz zu dieser bereits allgemein herrschenden, sanften, melancholischen Stimmung der Zuhörer,

Nach einer kurzen Pause, blies Hr. Hermstedt das von Mozart so ganz in denselben Gefühlen geschriebene Quintett für die Klarinette, worin der Wetteifer der Violin und Klarinette im Ausdrucke des Sanften und Schönen einen ganz köstlichen Genuss gewährte. In dem hierauf folgenden Potpourri des Hrn Spohr machte ein angenehmer Wechsel von Natur und Kunst, vom Sanften und Lebhaften, verbunden mit einer ganz vortrefflichen Ausführung, einen eben so schönen Schluss dieser herrlichen Unterhaltung, als ihr Anfang gewesen war.

Ein zahlreiches Auditorium, beyderley Geschlechts, aus allen Ständen, jung und alt, Einheimische und Fremde, schien gleichsam von dieser Musik ergriffen zu seyn. Besonders ergötzlich war es, die Damen in den vordern Reihen zu beobachten, wie sie, ohne einige Bewegung — den jungen Mann mit bedeutendem und unverwandtem Blicke anstaunten, dessen schöner Kopf sich über alle um ihn Stehende erhob, und der ihnen mit sanfter Miene, durch sein kunstvolles Tongewebe auf seiner Geige, so manche angenehme Empfindungen erregte. Erst nach dem Schlusse jedes Stücks suchte die Versammlung, feurig und anhaltend, ihrem Danke Luft zu schaffen. Am Ende des Konzerts wünschten Einige sich und ihren Nachbarn Glück zu dem seltenen Genusse; andere deklamirten über die Reize und Macht der Tonsprache; wieder andere klassificirten die schönen Künste, und räumten der Tonkunst, was Wirkung betrifft, die erste Stelle ein. Was diesen Triumph des würdigen Künstlers noch verschönerte, war, dass von seiner und seiner Herren Begleiter Seite, hier alles aus Freundschaft und Gefälligkeit geschahe, und dass er drey Wochen später, von Gotha aus, die so eben fertig gewordene Partitur eines, seit seiner Zurückkunft, für unsern Hermstedt geschriebenen Konzerts für die Klarinette, schickte, mit der Bitte, es sogleich ausschreiben zu lassen, zu studiren, und dann in Gotha aufzuführen. Schon auf den ersten Blick in die Partitur, ist auch dies Werk, nach des Hrn. Hermstedt's Versicherung, eben so originell als schön.

An diese dankbare Relation schliesse sich nun eine kurze Uebersicht der hiesigen Musik. Unser Fürst unterhält keine Kapelle, aber, als Liebhaber von Harmonie-Musik, und selbst Kenner von Blasinstrumenten, unterhält er bey seiner Garde nachstehendes Hautboisten-Chor von zwölf trefflichen Musikern, deren wenige das 28ste Lebensjahr zurückgelegt haben mögen. Sie sind bey folgenden Instrumenten angestellt:

1) Erste Klarinette. Hr. Hermstedt sen., Anführer des ganzen Chors. Er stammt aus hiesigem Fürstenthume, hat sich aber besonders in Dresden gebildet, und gehört, bey seiner uneingeschränkten Gewalt über sein Instrument, bey seinem durchdringenden, schönen Tone, bey seinem gefühlvollen Vortrage, unstreitig unter die schätzbarsten Virtuosen auf diesem Instrumente, was er auch nicht nur hier, sondern früher in Dresden, Berlin, Leipzig und Gotha bewiesen hat. Seine ausserordentliche Fertigkeit machte, dass er sonst nur Schwierigkeiten, glänzende Passagen und Verzierungen zu lieben schien. Gegenwärtig nähert er sich aber immer mehr dem natürlich schönen und empfindungsvollen Gesange und dem edlen Geschmacke im Vortrage. Im Orchester nimmt er bey der ersten Violin eine Stelle als braver Ripienist ein. Bey seiner genauen Bekanntschaft mit dem Eigenthümlichen jedes Blasinstrumentes und bey seiner reifen Beurtheilung, wählt er die des Arrangirens fähigen Stücke für zwölf Instrumente, mit eben so vielem Glücke, als er sie umarbeitet. Auch an einigen gelungenen Versuchen in eigenen Kompositionen für die Harmonie, fehlt es nicht. Ein ganz besonderes Verdienst erwirbt er sich aber dadurch, dass er seine elf jungen Un-

tet gebenen zur Ordnung, zum Kunstfleisse und zur Eintiebe anhält. Dies erhält sie nicht nur in der Achtung ihrer Mitbürger, sondern auch der benachbarten Städte, wo sie nicht selten zur Beyhülfe und Unterstützung bey aufzuführenden grossen Musiken u. dgl. eingeladen werden.

2) Zweyte Klarinette. Hr. Heinricieen, folgt diesem seinem braven Vorbläser in den grossen, schwierigen, konzertirenden Partieen, unverrückt und ohne zu wanken, mit höchster Genauigkeit und Präcision.

3) Erste Hoboe. Hr. Londershausen, erst seit kurzem beym Chore, verbindet mit einem angenehmen Tone einen gefühlvollen Vortrag des Cantabile. Freylich der Hauptverdienst bey der Hoboe! Indessen lässt sich von seinem Kunstfleisse in der Folge auch die Bezwingung der mannichfaltigen Schwierigkeiten erwarten, welche die Komponisten jetzt seinem Instrumente zuzumuthen pflegen: welche Erwartung beym Vortrage seines letzten Konzerts auch nicht getäuscht worden ist.

4) Zweyte Hoboe. Hr. Himmelstoss; unerschütterlich an seinem Posten, ohne eigentlich Flötenspieler, welches Instrument er bey dem ehemaligen grossen Flötenisten Büchner in der Herzogl. weimarischen Kapelle, mit vielem Vortheile regelmässig studiert hat, so dass er jedes seiner Flötenkonzerte nett und rein vorträgt. Eben so bestimmt ist auch sein Vortrag auf dem kleinen Flötchen, welches in manchen Stücken, auch zum Chore gestellt. Dabey fehlt es ihm nicht an Bekanntschaft mit den Gesetzen und Regeln der Harmonie und Komposition; auch hat er schon mehrere Versuche in der Komposition 12stimmiger kleiner Sätze und Tänze gemacht.

5) Erster Fagott. Hr. Hermstedt jun., ein Bruder und Schüler des obigen, verbindet mit einem schönen, vollen, und durchdringenden Tone, eine Fertigkeit, welcher nichts zu schwierig ist. Es ist eine Freude, ihn mit seinem Bruder in Passagen wetteifern zu hören. Mit eben der Leichtigkeit trägt er auch seine Konzerte vor.

6) Zweyter Fagott. Hr. Bendleb, hat als bisheriger erster Hoboist seit kurzem dies Instrument mit dem Fagotte vertauscht. Er scheint ein verständiger Musikus zu seyn und giebt auch Unterricht im Klavierspiel.

7) Erste Trompete. Hr. Höhne, erst seit einem Jahre beym Chore: verspricht bey Talent und Fleiss einen guten Konzertisten auf der Violin.

8) Zweyte Trompete. Hr. Berthel, sicher und brav an seinem Posten, sowohl beym Konzerte als beym Chore.

9) Ersten Horn. Hr. Hartung, und 10) zweytes, Hr. Seebach, beyde blasen sowol einfache als Doppelkonzerte aus Dur- und Molltönen. Besonders aber ist es ein Vergnügen, sie im Freyen kleine Duetto blasen zu hören. Beyde spielen auch andere Instrumente.

11) Basshorn. Hr. Herrmann, behandelt sein mächtiges, durchdringendes, gravitätisches Instrument mit einer Leichtigkeit, als ob es eine Flöte wäre. Dass dies neue Instrument, durch die Aufmerksamkeit unsers Fürsten, von einem Paar in seinem Dienste befindlichen mechanischen Künstlern, in Anselung der Reinigkeit seiner Skalen und überhaupt in der Intonation, zu höchster Vollkommenheit, von Ebern-, Mahagoni-, auch Ebenholz, in einer, dem Fagotte sich nähernden Figur, mit einer Art messingenem S, worein ein gemeines trompetenartiges Mundstück gesteckt wird, und oben am Ausgange mit einem messingenen Schallkegel, gleich dem am Horne, verfertigt wird, ist schon an einem andern Orte dieser Zeit. bemerkt worden. In den Kontratönen und der grossen Oktave hat es zwar nicht ganz die Schärfe der Posaune, aber ungleich mehr

Fülle, mehr Nachdruck und mehr Massives im Tone. In der zweygestrichenen Oktave hingegen, glaubt man den vereinten Ton mehrerer Fagotte und Flöten zu hören. Ausserdem lässt Hrn. Heermanns nicht gemeine Fertigkeit, und sein schöner Ton auf dem Violoncell, verbunden mit seinem Fleisse, einen guten Solospieler auf diesem Instrumente erwarten. Auch ist er auf der Violin, Klarinette und Pauke, als guter Ripienist zu gebrauchen.

12) Posaune. Hr. Heermann jun., des obigen Bruder, ist erst seit kurzem beym Chor angestellt. Dass er aber ein guter Musikus ist, beweist er durch seine brave Behandlung des ersten Contraviolons beym Konzerte.

Das Chor nun, welches schon seit Jahren von dem gemeinern Dienste befreyt ist, lässt unser Fürst bey ruhigen Zeiten, dann und wann auf seinem Zimmer mehrere grosse Partien aufführen, wobey er sich manchmal das Vergnügen macht, die Bassethorn-Stimme, ohne Rücksicht auf Schwierigkeiten, selbst zu übernehmen. Für den allgemeinen Genuss aber stellt er den Winter hindurch von Zeit zu Zeit auf dem geräumigen Saale des Schützenhauses Konzerte an. Diese Gelegenheit, auch hier so manches vortreffliche Kunstwerk vollständig besetzt zu hören, ergreifen dann mehrere der hiesigen Dilettanten, und besetzen die Bogeninstrumente. Auch unter diesen Dilettanten befinden sich mehrere, die sich in ausländischen grössern Orchestern gebildet haben und ihr Konzert zu spielen im Stande sind. Nur an Sängern fehlt es, wie in so vielen andern Städten. Der einzige Hr. Rath Suckow, unter dem würdigen Hiller in der Thomasschule erzogen, dann auf der Akademie zu Leipzig und auf einer grossen Reise durch Deutschland, weiter gebildet, sucht, wenn den Musen ein Opfer zu bringen ist, sich, so gut er kann, aus seinem Aktenstrudel zu reissen, um seinen Mitbürgern den Genuss einer schönen Arie zu gewähren, oder die erste Violin mit zu besetzen. Zu Zeiten wird auch wol durch eine Auswahl der besten Stimmen aus dem Singchor der hiesigen Schule ein Chor oder Finale aus Haydns und anderer vorzüglichen Meister grössern Werken — wenigstens rein und richtig ausgeführt.

Noch einen köstlichen Genuss, dessen sich Sondershausen durch das Hoboisten-Chor, bey Friede und Ruhe, zu erfreuen hat, ist das sogenannte Loh. So nennt man hier den hohen und dichten Buchen- und Eichenwald, welcher gegen Mitternacht und Abend den Abhang des Berges bedeckt, auf welchem das hiesige fürstl. Residenzschloss liegt. Durch beyde Seiten dieses Waldes führen vom Schlosse aus zwey geräumige Alleen allmählich bis zur Tiefe des Wippergrundes auf ein grosses, freyes, längliches Viereck, ursprünglich der Schiessplatz für den Hof. Gleich am Eingange dieses Platzes lehnt links am Berge eine hochgewölbte Nische für die Musik, ihre offene Seite nach dem Platze zu. Gegenüber, auf der Abendseite, sind Pavillons mit Sälen errichtet. Diese stossen unmittelbar an eine dichte Buchenhecke, durch die sich mannichfaltige Irrgänge winden, deren jeder nach einer kleinern oder grössern Laube führt. Die kürzere Mittagsseite des Platzes begrenzt eine bedeckte Galerie, an Lehnbänken mit Schenktischen angefüllt. Gegen Mitternacht wird der Platz um die Weite eines Büchsenschusses von dem Wipperflusse begrenzt. Hier geniesst das Auge eine freye Aussicht über den Fluss und das Feld bis zu den nächsten Bergen. So viel vom Locale. Wenn nun der Hof beschlossen hat, Loh zu halten, so strömt bey guter Witterung an jedem Sonntage Abends nach sieben Uhr die ganze schöne und nicht schöne Welt beyderley Geschlechts, aus allen Ständen, von jedem Alter, auf verschiedenen Wegen diesem Platze zu; wo sich öfters auch ganze Gesellschaften aus den benachbarten Städten und vom Lande, zu Wa-

gen, zu Ross und zu Fuss mit einfinden. In der oben beschriebenen Nische versammelt sich dann das Hoboisten-Chor, nebst einer Auswahl der geschicktesten und im Notenlesen geübtesten Tambours und Pfeifer von der fürstl. Garde, mit den gewöhnlichen Janitscharen-Instrumenten, in einem Halbzirkel, wo sie aller Orten gesehen und gehört werden können. Wenn sich der Hof dem Eingange des Platzes nähert, ertönt die Janitscharenmusik — Märsche, Rondos und dgl. Nach einiger Zeit, wenn das Treiben und Wogen der Ankommenden einigermassen nachgelassen hat und alles in wohlgeordneter Abendbeleuchtung glänzt, entfernen sich die Janitscharen-Instrumentisten, und nach einer etwas längern Pause, beginnt eine der grossen, konzertirenden Partieen, in Geist und Form der Haydnschen Sinfonieen, von dem Hoboisten-Chore ganz allein ausgeführt. Nach dieser werden gewöhnlich noch einer, oder mehrere Opern-Akte, für Blasinstrumente arrangirt, gegeben. Liebhaber der Musik versammeln sich dann am liebsten auf dem Platze vor der Musik-Nische, um die Schönheiten der Komposition und die brave Ausführung der verschiedenen Instrumente, in der Nähe zu geniessen. Andere promeniren Arm in Arm, die Musik im Angesichte, so gut es das Gedränge zulässt, wieder andere nehmen die Säle, die Lauben, die Irrgänge ein etc. Ueberhaupt aber herrscht hierbey eine mit Ordnung und Ruhe verbundene Freyheit, welche auch durch die Gegenwart des Fürsten nicht gestört wird, — der sich öfters mitten unter der Versammlung befindet, — und welche jedem erlaubt, neben dem schönen Genusse der Musik, auch noch andere anständige Freuden des geselligen Umgangs zu suchen. Gegen Mitternacht endlich treten die Janitscharen-Instrumentisten wieder in der Nische ein, wo dann, bis nach der Entfernung des Hofs, mit muntern Tanzstücken abgewechselt wird.

Kostbarere Abendvergnügungen im Freyen findet man wol hie und da; aber ob man irgendwo bey denselben schönere Musik, angenehmere Umgebungen, ob man dabey auch zwangslosere und doch so anständige Freude finde: daran erlaube man uns zu zweifeln.

Gerber.

---

Paris, d. 1sten März. Ihr Freund und geliebter Landsmann, Hr. Dr. Chladni, ist noch bey uns, und geniesst fortwährend die Theilnahme und Achtung aller, für welche nur einigermassen die von ihm so rühmlich bearbeiteten Fächer der Wissenschaft und Kunst Interesse haben. Aber leider sind deren in dem jetzigen Paris (nach Verhältniss) nur wenige. Einige Politik und viel Krieg, etwas von Sorgen und viel von Genüssen des Augenblicks — das ist es, was fast alles dahinreisst; was sonst im Gespräch und Treiben des Publikums ja noch vorkömmt, erscheinet uns wie die Speiche eines schnell umlaufenden Rades, welche blos einen Moment oben ist, dann aber gleich wieder hinuntergewälzt wird. Hr. Chladni war allerdings auch seinen Moment oben, es war ein Welt-Ton, jeden in der feinen Gesellschaft zu fragen: Haben Sie die Töne des deutschen Professors gesehen? (dies war der Ausdruck.) Nein, hiess es dann, oder auch Ja — gleichviel; die Sache war mit der Frage selbst und mit der darin liegenden Note, man habe doch auch vom Sehen der Töne gehört, abgethan. Noch einmal: sehen Sie darin keine besondere Vernachlässigung Chl. s und seiner Erfindungen: es gehet jetzt allem so — im grossen Publikum nämlich — allem, was Wissenschaft und Kunst angehört, und selbst die geflissentlichen, würdevollen Auszeichnungen des Kaisers, oder auch die immer unpartheyischen, gründlichen, höchstanständig dem Publikum mitgetheilten Untersuchungen und Empfehlungen des Instituts de France helfen nichts, als eben, etwas, das also ausgezeichnet worden, jenen Augenblick in die Höhe, und — ins Gespräch der Leute von gutem Ton zu bringen.

Kaiser Napoleon nämlich fand selbst jetzt Zeit, auf des vielverdienten Laplace Empfehlung, Chladni zu sprechen, nahm ihn mit vieler Huld auf, fragte ihn Einiges aus seinem Fächern, wie Napoleon immer fragt — so nämlich, dass auch wirklich etwas gefragt ist, eine bedeutende Antwort erfolgen kann, und der Gefragte den Regenten erkennt, welchem jede Sache von Werth und deren Wertlehrer wirklich interessant; ja, der Kaiser erwähnte auch des deutschen Physikers und Mathematikers bey der feyerlichen Audienz, die er dem Institute gab, erwähnte ihn mit vielem Lobe, und liess ihm ein Geschenk von 6000 Franken auszahlen.

Fast alle Mitglieder des Institut de France, vornämlich aber die, aus den Klassen der Physik, der Mathematik und der Musik, machten Chladni's nähere Bekanntschaft, unterrichteten sich mit eben so viel Theilnahme als Sorgsamkeit, über seine akustischen Lehrsätze und Versuche, und prüften auch seine Erfindung des Klavicylinders — über welche letztere sie, wie Sie schon wissen werden, im Moniteur (No. 12. v. 1809) ein sehr ehrenvolles Zeugnis ablegten; und von der, mit weiterer Untersuchung und Würdigung der Chladni'schen Akustik beauftragten besondern Comite hat man gewiss eine tief eingehende Prüfung zu erwarten. Die Comite besteht nämlich aus Männern, wie, Lacepede und Haüy unter den Physikern, wie Grétry, Gossec u. Méhul unter den Musikern. Selbst jener kurze, vorläufige Bericht über den Klavicylinder ist unverkennbar mit eben so gründlicher Einsicht in die Sache, als unparteyischer Theilnahme an dem Erfinder abgefasst. Die tönenden Körper des Instruments selbst hatte Chl. hier, wie in Deutschland, verborgen gehalten, und man verdachte ihm das nicht. Dem Ton nach verglich man es mit der Harmonika, sprach ihm, in Ansehung des Verhältnisses der Höhe zur Tiefe, den Vorzug zu, zeichnete mit besonderm Wohlgefallen das schnelle Ansprechen der Töne aus, wodurch sich der Klavicylinder auch für das Allegro eignet, gestand jedoch zu, dass ernste, sanfte und schwermüthige Stücke am vortheilhaftesten sich auf ihm ausnehmen und seine Vorzüge am schönsten geltend machten. Die auf diesem Instrumente so leichten Bindungen und das aufs Feinste zu nüancirende Zu- und Abnehmen der Töne wurde als der wesentlichste seiner Vorzüge gerühmt, und dabey, eben so fein als wahr, bemerkt, dass die Abstufung vom Mässigstarken bis zum Absterben des Tons weit reicher, sicherer und auch dem Tone selbst vortheilhafter sey, als die Abstufung vom Mässigstarken zum Stärksten.

Die weitere Ausführung dieser und verwandter Bemerkungen mag, wer an der Sache theilnimmt, in der angeführten No. des Monit. nachlesen; Sie aber sehen, dass das Urtheil jener Männer ganz mit dem übereinstimmt, das Sie bey der ersten Produktion des Instr. in Leipzig in dieser Zeitung gefället hatten; dass aber, wenn jenen Beurtheilern einige andere Ihrer Bemerkungen entgangen, ihnen wieder die letztere, hier kurz angeführte, eigen ist. Auf den beurtheilenden Bericht über Chl.s Akustik mache ich alle Sachkundige im voraus aufmerksam, dass man es sehr ernsthaft damit nehme, kann ich versichern.

I.

ALLGEMEINE

# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. | №. 28. | 1809.

### Musik in Leipzig.

#### I. Konzert im Gewandhaus-Saale.

Neujahr bis Ostern.

Um nicht wiederholen zu müssen, was wir schon sonst bey dieser Gelegenheit gesagt haben und überhaupt alles Unnöthige zu vermeiden, begnügen wir uns diesmal mit der blossen Anzeige der aufgeführten Kompositionen, und verweilen nur bey denen, welche ausser Leipzig noch wenig oder gar nicht bekannt sind. Aufmerksame bemerken schon aus dieser Uebersicht das fortwährende Gedeihen unsers Konzerts, und den Sinn, in welchem es fortgeführet wird, allen thätigen Mitgliedern dieses Instituts aber genüge die allgemeine Erklärung, dass wir — wie auch das hiesige Publikum — ihr rühmliches Bestreben mit Achtung und Dank anerkennen.

##### 1. Instrumentalmusik.

Sinfonieen — von J. Haydn, die aus G dur mit Janitscharen-Instrumenten; unter denen aus D dur die vorletzte, (Andante aus G dur,) die aus C moll, und die ältere konzertirende, (mit obligat. Violin, Violonc., Flöte, Hoboe und Fagott,) von Mozart, die frühere aus D dur, (Andante aus G dur;) von Beethoven, die heroische Sinfonie (No 3) und die neue, No 6., aus dem Manuscript des Komponisten, eben jetzt aber bey Breitkopf und Härtel im Stich erschienen *). Sie wurde zuerst im Extrakonzerte des Hrn Tietz aus Dresden gegeben, wo aber, ihrer grossen Schwierigkeiten wegen, die Ausführung nicht vorzüglich gerieth; die Wiederholung im wöchentlichen Konzerte, gelang (einige Kleinigkeiten abgerechnet) sehr gut, und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen. Der erste Satz (C moll) ist ein sehr ernstes, etwas düsteres, gleichsam unter sich hin brennendes Allegro, in der Empfindung wie in der Ausarbeitung edel, gleich und fest gehalten, und bey vieler Eigenheit einfach, streng und ganz regelmässig behandelt — ein würdiges Stück, das selbst denen, welche der ältern Weise, die grosse Sinfonie zu bearbeiten, anhangen, reichen Genuss gewähren wird. Das Andante ist ganz eigenthümlich und sehr anziehend aus den heterogensten Ideen — aus sanft schwärmerischen und rauh kriegerischen — geordnet, und in seiner Art durchaus für sich allein stehend. Bey allem Anschein von Willkühr ist doch viel Studium, sicherer Ueberblick des Ganzen, und sehr sorgsame Ausarbeitung in diesem wunderbaren Satze zu erkennen. Das darauf folgende Scherzando (das ganz vollkommen auszuführen einem starkbesetzten Orchester kaum möglich ist,) haben wir, wir müssen es gestehen, seiner gar zu wunderlichen Launen wegen noch nicht recht geniessbar finden können; man weiss aber, dass es mit solchen Produkten des Humors in der Kunst gehet, wie — wenn uns dieser Ver-

*) Es kömmt von ihr zugleich ein Klavierauszug à quatre mains von Fr. Schneider heraus.

gleich erlaubt ist — mit den Raffinements der verfeinerten Kochkunst: man muss sich durch wiederholten Genuss erst dafür empfänglich gemacht haben, wo sie Einem dann oftmals une allaulich werden. Der Finale ist ein so einrauschender Erguss einer mächtigen Phantasie, wie derselbe schwerlich in irgend einer andern Sinfonie gefunden wird. Von dem, was eigentliche Ausführung heisst, ist hier weniger die Rede: aber die Gewalt der einander immer von neuem bekämpfenden Empfindungen, die immer erneuerten Kontraste, welche überdies meistens einander aufs schärfste an die Seite gesetzt sind, die immer wiederkehrende Ueberraschung, welche durch jenes, so wie durch die Fremdartigkeit der Ideen und deren ganz ungewöhnliche Zusammenstellung, Folge und Verschlingung, bewirkt wird — alles dies, vereinigt mit vielem Eigenthümlichen und sehr Pikanten in der Benutzung der Instrumente, reisst und spannet die Zuhörer während der ganzen Dauer dieses langen Satzes so sehr und so immer von neuem, dass ihm ein glänzender Effekt, überall, wo er gut ausgeführt wird, unfehlbar zu Theil werden muss. Eine zweyte neue, grosse Sinfonie desselben Komponisten, (No. 5.) ebenfalls aus seinem Manuscripte so eben bey Breitkopf und Härtel erschienen, und von ihm selbst ländlich (Pastorale) genannt, ist ein kaum weniger merkwürdiges und eigenthümliches Produkt. Auf ein ziemlich einfaches und gemüthliches Pastorale, (Allegro, ma non molto,) dem der Komponist selbst die Beyschrift gegeben hat: Erwachen heiterer Empfindungen bey der Ankunft auf dem Lande — und dem es an originellen Wendungen gar nicht fehlt, obgleich es so gehalten ist, dass der Hauptaffekt auf die letzten Sätze fallen soll, folgt ein Andante con moto, vom Komponisten näher bezeichnet als: Scene am Bach — welches, den Ideen nach, höchst einfach, und in der Empfindung wie in der Ausführung sehr sanft, und (offenbar mit Absicht) auch sehr gleichförmig geschrieben ist. Uns scheint es, eben für das, was es ist und seyn soll, etwas zu lang. Die malerische Anlage des Ganzen aber ist ingeniös, und selbst einige nebenbey angebrachte, scherzhaft behandelte Kopieen einzelner kleinerer Erscheinungen, (besonders gegen den Schluss,) wird Niemand — liebte er auch sonst dergleichen gar nicht — ohne wohlgefälliges Lächeln vernehmen können, da sie die Gegenstände so äusserst treffend darstellen und eben, wie gesagt, nur scherzweise angebracht sind. Das Allegro No. 3., „Lustiges Zusammenseyn der Landleute," unterbrochen von „Sturm und Ungewitter," Allegro No. 4., halten wir für die vorzüglichsten Stücke des Werks. Sie sind ganz, was sie seyn sollen, und sind es mit einer Neuheit und Fülle der Ideen, so wie mit einer Kraft und Wirksamkeit der Ausführung, dass man sie nicht ohne Bewunderung und Freude anhören kann. Die helle und ganz charakteristische Lustigkeit im ersten dieser Sätze hat nur in dem Jubel der Winzer in Haydns Jahreszeiten ihr Seitenstück, und der brausende Sturm mit alle dem, was ihn zu begleiten pflegt, ist mit einer Energie und Beharrlichkeit — ist selbst mit einer Verschmähung der, zu diesem Zweck gewöhnlich angewendeten Mittel, durchgeführt, dass man wirklich über den Reichthum und die Kunst des Meisters erstaunen muss. Uebrigens möchten wir es freylich nicht unternehmen, alle Harmonieen, welche hier, und auch an einigen andern Orten dieses Werks, vorkommen, zu rechtfertigen. Das Ganze wird durch ein Allegretto („Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" —) passend und anständig beschlossen, obgleich die vorhergegangenen Scenen dem Effekte dieses letzten Satzes an sich, etwas nachtheilig sind. Hier war Haydn in seiner Abendscene nach dem Sturm (in den Jahreszeiten) glücklicher; und auch Beethoven würde es gewesen seyn, wenn er, wie Haydn, diesen letzten Satz noch weit einfacher, sanfter und kunstloser geschrieben hätte. Das ganze Werk

wird gewiss vielen Beyfall überall finden, wo man ohne vorgefasste Meynung daran, und mit gutem Willen und heiterm Muth in die Absichten des Künstlers eingehet. Hierzu thut bisweilen ein Wort — eine passende Benennung, gute Dienste: und darum wollen wir noch erwähnen, dass diese Komposition wol besser: Phantasieen eines Tonkünstlers auf Veranlassung jener von Beeth. angegebenen Gegenstände — als eine Sinfonie genannt worden wäre.

Von **Eberl** hörten wir die Sinfonie aus Es dur, von **Wilms** die aus C dur, und von **Friedr. Schneider** eine neue aus Es dur, noch im Manuscript des Verf.s. Sie ist klärer und fliessender, das Ganze auch in den Empfindungen stetiger gehalten, als in einigen frühern, und die Ausarbeitung durchaus schätzbar. Alle vier Sätze sind mithin von guter Wirkung. Das Scherzando, das übrigens sehr interessant ist, erinnert wol zu sehr an ein früheres Beethovensches. Das ganze Werk bewährt von neuem, dass dieser junge Künstler immer weiter vordringt.

Von **Ouverturen** wurden folgende aufgeführt, die aber sämmtlich schon herausgegeben oder sonst bekannt sind, und über welche auch bey frühern hiesigen Aufführungen schon gesprochen worden ist: von **J. Haydn** die zum Hiob, von **Righini** die zum Alcide, von **Cherubini** die zum Anacreon, von **B. Romberg** die einzeln herausgekommene aus D, von **Winter** die zum Telemach und eine andere aus C moll, von **Vogel** die zum Demophoon, von **Himmel** die zu den Sylphen, von **Spohr** die bey Simrock herausgekommene, und von **K. Kannabich** die bey André.

**Konzerte. Pianoforte:** von **Mozart** das aus D dur (D, G, D,) und das von Eberl aus Es dur, beyde von Mad. Müller gespielt; **Violine** von **Matthäi** eines aus D moll, noch im Manuscript des Verf.s, und von ihm selbst gespielt. Es ist dies eine sehr schätzbare, mit verdientem Beyfall aufgenommene Komposition, gewebt aus ernsten und sehr lieblichen Ideen, welche in angenehmem Wechsel und kunstrechter Verbindung aufgestellt sind. Der erste Satz ist körnig und bedeutend, der letzte rasch und pikant geschrieben, der sehr einfache mittlere — welcher übrigens vorzüglich schönen Gesang enthält — scheint uns etwas zu lang. **Viola** von **Rolla** aus F dur, gesp. von Hrn Org. Voigt, **Violoncell** von **Arnold** aus F dur, gesp. von Hrn. Dotzauer, **Klarinette** von **Westerhoff**, (B, Es, B) gesp. von Hrn. Barth, und Doppelkonzert für zwey Klarinetten von **Tausch**, gesp. von Hrn. Barth und Hrn Claus.

Von **fremden Virtuosen**, welche sich in besondern Konzerten oder auch in diesen wöchentlichen hören liessen, ist jederzeit gleich nach ihrem Auftreten gesprochen worden.

(Der Beschluss folgt.)

---

## Recensionen.

*Six Duos instructifs pour 2 Violons, d'une difficulté progressive, extraits de la méthode de Violon par A. André.* Op. 30. Liv. 1. n. 2. à Offenbach chez J. André. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Der Titel sagt, dass diese Uebungsduos aus der **Violinschule** besonders abgedruckt sind; aber aus welcher, sagt er nicht. Rec. kann von dieser Violinschule, die er nicht kennt, auch weiter keine Nachricht geben, sondern nur sagen, dass die Pariser **Méthode du Violon** nicht gemeynt sey, in der diese **Exercicen** sich nicht finden. Wahrscheinlich hat Hr. A. selbst eine solche Schule geschrieben, die Rec. nicht bekannt worden ist. Uebrigens findet Rec. diese Ue-

bungen, die für die allerersten Anfänger geschrieben zu seyn scheinen, allerdings zu diesem Zwecke recht brauchbar. Die in Liv. 1. sind so einfach und leicht, dass nur Viertelnoten mit einigen Achteln abwechseln und die linke Hand die erste Lage auf dem Griffbret nicht verlässt; auch ist es zu loben, dass der Auf- und Abstrich durch Λ und V über den Noten, bezeichnet wurden. Freylich sind diese ersten drey Stücke auch eben keine Arbeit, die sich weiter auszeichnet, und dem Lehrer von einiger Geschicklichkeit kann es nicht schwer werden, dergleichen Sätzchen, so viel er deren immer braucht, für seinen kleinen Eleven, ohne viele Vorbereitung selbst niederzuschreiben. Ihr Inhalt ist — wenigstens stellenweis, zu trocken, zu unbedeutend. — Man sollte, wenn man für Anfänger schreibt, sich doch ja nicht nur bemühen, zweckmässig zu üben, was hier allerdings geschehen ist, sondern auch, und zwar ganz besonders, melodisch, gefällig und dadurch anziehend zu seyn. Ob der Verfasser gut gethan habe, der so einfachen ersten Stimme, die für den Zögling bestimmt ist, eine zweyte so sehr figurirte beyzugesellen, wie besonders in No. 3. u. 4. geschehen ist, darüber liesse sich wenigstens streiten. Es scheint, er habe dabey die Gammen der französ. Violinschule vor Augen gehabt, denen ein sehr buntschäckiger, figurirter Bass untergelegt ist. Allein, wenn dies auch den Vortheil schafft, in die sonst leeren Tonverhältnisse für das geübtere und mehr forderende Ohr einige Reize und Abwechselung zu bringen, auch nebenbey den Zögling an ein genaueres Takthalten früh zu gewöhnen, (ein bedeutender Gewinn!) so ist auf der andern Seite zu fürchten, dass die bunte Begleitung diesen eben oft verwirren, ihn von dem, worauf er hier vorzüglich zu merken hat, (Rein- und Richtig-Greifen,) abziehen und so Lehrern und Schülern die Arbeit erschweren werde. Die 3 letztern Duos (Liv. 2) sind bedeutend schwerer, als die ersten, so dass man schwerlich von den ersten zu den andern unmittelbar wird fortgehn können. Doch haben diesen Rec. besonders gut, und nicht blos im Mechanischen zweckmässig geschienen. Das erste und dritte besteht aus Variationen, die gut erfunden sind, um den Eleven mit allerley Stricharten bekannt zu machen. Auch kommen hier, mit einander wechselnd, die drey ersten Positionen der Hand auf dem Griffbret vor, wobey die Finger immer sorgfältig bezeichnet sind. Dies ist unstreitig besser, als den Zögling in jeder Position besonders trockne Skalen spielen zu lassen; welches aber darneben auch nicht versäumt werden darf. Warum hat aber der Verf. die kurze und nöthige Erinnerung zu Anfange — über den Auf- und Abstrich und die Vermeidung der blossen Saite — nicht deutsch, statt französisch hingesetzt, welches doch in Deutschland bey weitem nicht allen Lehrern und Schülern verständlich seyn dürfte? Warum bedienen wir uns überhaupt bey den Titeln unserer Musikalien nicht der deutschen, sondern der französischen Sprache? Wir sind doch wahrlich — sehr höflich! —

---

*Trois Duos pour 2 Violons, dediés à son Excellence Mr. le Senateur Teploff, par P. Rode.* 2 Livr. de Duos. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Dass R. hier vermuthlich etwas Leichtes hat schreiben wollen, ist unverkennbar. Diese Duos, von denen das erste (es dur) und das 3te (f dur) aus drey Sätzen, Allegro, Andante und Vivace, das zweyte (a dur) aus einem Allegro und Andante mit Variationen, besteht, enthalten fast durchgängig melodische, auf mancherley Art verzierte Phrasen, die zwischen beyden Stimmen abwechseln. Von lebhafteren Stellen, Passagen etc. findet sich hier nichts. Da aber die Melodieen nicht eben neu und anziehend sind, da manche Gedanken (z. B. das Thema im ersten Satz)

zu mancherley Wendungen zu oft wiederkommen: so ist nicht zu leugnen, dass in den Hauptsätzen dieser Duos eine gewisse Mattigkeit und Einförmigkeit herrscht. Der Verfasser bestrebte sich sichtbar, derselben durch ein künstliches Verschlingen beyder Stimmen, so gut es gehen wollte, entgegen zu arbeiten, und nicht selten ist ihm ein guter zweystimmiger Satz gelungen: allein die Form, und wäre hier auch noch so viel an ihr zu loben, hat doch — so wenig hier, wie irgendwo in dieser Welt — dem Mangel an Geist und Kraft abzuhelfen vermocht, und so werden diese Duos von Rode, der offenbar weit mehr Virtuos, als Komponist ist, im Ganzen nur zu den mittelmässigen Arbeiten in dieser Gattung gezählt werden können. An gewissen Ausschmückungen der Melodie, die Rode'n vorzüglich eigen und gleichsam von dem geschmackvollen Spieler auf den Komponisten in ihm übergegangen sind, und wodurch nicht selten die alltäglichste Phrase in einen prunkvollen Putz so versteckt wird, dass man sie fast — für etwas besonderes hält, fehlt es auch hier nicht. Die drey Andantes haben Rec. am besten gefallen. Rode's Charakter, der sich auch als Virtuos zum Sanften und Melodischen vorzüglich hinneigt, ist hier sichtbar, und das ist denn freylich etwas Rühmliches, und etwas, dem nirgends eine gute Aufnahme entstehen wird.

---

### *Vorläufige Notizen.*

---

Eine neue Oper von J. Weigl in Wien, die Schweizerfamilie, ist auf die dortige Bühne gebracht, und, wegen ihrer sehr angenehmen Musik, mit vielem Beyfall aufgenommen worden. Obgleich wegen der neu eingeführten hohen Eintrittspreise die Theater mehrere Wochen sehr leer blieben, so war bey dieser Oper das Haus doch immer gefüllt. — Reichardts in Wien geschriebene Oper, Bradamante, ist beym Fürsten Lobkowitz probirt und ebenfalls mit vielem Beyfall aufgenommen; die öffentliche Aufführung derselben jedoch bis auf künftigen Herbst verschoben worden. — Kanne, der vor einigen Jahren aus Leipzig sich nach Wien begeben und dort sich, wie aus frühern Berichten bekannt, durch seine Oper Orpheus sehr empfohlen hatte, ist als Kapellmeister bey der Oper in Presburg, mit 1500 Gulden Gehalt, angestellt worden. — Unter den neuesten, aus Wien eben angekommenen Musikalien ist auch Beethovens Sinfonie, No. 4., aus dem Verlage des Industrie-Comptoirs; wir haben sie noch nicht hören können, und nennen sie hier nur, weil mehrere Liebhaber schon längst auf sie gewartet haben. Auch das Violinkonzert desselben Meisters, worüber voriges Jahr aus Wien uns in diesen Blättern gesprochen worden, ist in demselben Verlage herausgekommen und versandt.

---

### Nachrichten.

---

Berlin, d. 26sten März. Den 8ten war zur Vorfeyer des Geburtsfestes der Königin eine lyrische Akademie in der Loge zu den drey Weltkugeln. Das Lokal war zu diesem Behuf besonders verziert, das Sprechendste was die Büste der Königin von Schadow, mit frischen Rosen geschmückt. Zuerst hörte man das Te Deum laudamus, den Schwanengesang C. H. Grauns, welches er bekanntlich 1756 nach der Schlacht bey Prag schrieb. Die Solopartieen sangen Dem. Koch und Bellstab, und die Hrn. Ambrosch und Helwig. Dann folgte C. F. Rungenhagens Domine, a Capella. Hr. Prof. Hartung sprach dann über die preiswürdigen Frauen der Hohenzoller, und leitete damit den schönen Chor vom Krieger Mühlee mit Musik vom Kapellm. Weber ein. Hr. Beschort deklamirte

hierauf Schillers Würde der Frauen. Ein Festgesang, der Königin gewidmet, (Gedicht von Muchler, Musik von J. P. Schmidt,) verunglückte, weil die Klarinettisten, ihrem Versprechen zuwider, nicht gekommen waren. Schillers Epilog, von Hrn Beschort deklamirt, bereitete vor auf Jos Haydns Frühling, in welchem Dem. Koch und die Hrn. Blume, Fischer und Müller die Solopartieen, wie gewöhnlich, brav sangen. Der Abend war sehr genussreich.

Am Geburtsfeste der Königin selbst, am 10ten, sprach Hr. Iffland eine Rede, in der die Beziehung auf die traurige Vergangenheit am meisten rührte. Hierauf folgte: die drey Pächter, ein ländliches Schauspiel mit Gesang in zwey Akten, nach dem Französ. des Monvel von Becker, mit Musik von Dessaids (richtiger Dezede.) Diese Oper ward schon 1777 auf dem ehemaligen hiesigen französischen und 1779 auf dem deutschen Theater gegeben, verschwand aber hierauf vom Repertorium. Uebrigens ist die Musik zu veraltet, um viel zu interessiren; doch haben einige Stücke hübschen Gesang. Den Beschluss machte: das Opfer der Liebe, (sonst genannt: Opfer vor dem Altar des Amor,) ein pantomimisches Schäferballet vom Solotänzer Telle, mit Musik vom Kammermus. Gürrlich.

Den 19ten gab der königl. Kammermus. Marquardt Konzert im Theatersaal. Die schöne Ouverture aus Mehüls Oper: le jeune Henri, mit vier Solowaldhörnern, eine Arie aus Rosamunde, mit obligatem (von Hr. Marquardt geblasenen) Waldhorn, gesungen von Dem. Koch, der Sturm von Steibelt, auf dem Fortepiano von Dem. Gruber brav gespielt, und ein bekanntes Terzettkonzert für drey Waldhörner von Schneider, geblasen von den Hrn. Böttcher, Schneider und Marquardt, waren der interessante Inhalt des ersten Theils. Den zweyten füllte Haydns Messe No. 2. (C dur,) in welcher Dem. Rellstab, und die Hrn. Ambrosch, Blume und Flemming die Solopartieen gefällig vortrugen.

Den 21sten ward zum Benefiz für Hrn. und Mad. Eunike, ausser Engels Edelknaben (in welchem Hr. Iffland den Fürsten und Mad. Bethmann die Frau v. Detmund trefflich gaben,) zum erstenmal aufgeführt: Ein Tag in Paris, komisches Singspiel in drey Akten, nach dem Französ. von Herklots, mit Musik von Nicolo Isouard. Sie kennen das Stück aus den Berichten Ihres pariser Korrespondenten. So wie in Paris, gefiel auch hier der reiche, komische Inhalt, und das treffliche Spiel der Schauspieler. Hr. Gern gab den Fervel, Hr. Stich dessen Sohn, Mad. Eunike Fervals Mündel, Hr. Weitzmann den Audrec und Hr. Eunike den Armand. Alle übertraf aber an meisterhaftem Spiel Hr. Beschort, welcher den Lubin vollkommen, wie er seyn sollte, gab. Die Musik ist angenehm und auch durch Mannichfaltigkeit sehr unterhaltend; ausser den Finalen der ersten und zweyten Akte verdienen besondere Auszeichnung: das Recitativ und Duett No. 2., das Duett No. 3., Armande Rondeau No. 8., das Duett No. 9., und Paulinens Recitativ und Arie No. 12.

In dem Schneiderschen Konzert am 9ten hörten wir ein Quintett von Mozart, Sehnsucht von Schiller (angenehm von einem Dilettanten gesungen und komponirt, und mit dem Fortepiano begleitet von A. L. Crelle) ein Quartett von Rode, im 2ten Theile eine Haydnsche Sinfonie, eine Arie von Cimarosa, und ein Fagottkonzert aus D moll mit obligater Oboe und Flöte von G. A. Schneider. Das Konzert am 15ten gab ein Quartett von J. Haydn, eine Cavatine von Portogallo für die Guitarre, gesungen von Hrn. Gespolt, der auch zur Verwunderung einmal eine Arie mit Begleitung pfiff, (*) ein Quintett von Mozart, und im 2ten Theile eine Sinfonie von

J. Haydn, eine Arie mit obligatem Violoncell von Righini, und ein Violoncellkonzert von B. Romberg. Das letzte Konzert endlich vorgestern gab Mozarts Quintett aus D dur, den Monolog der Beatrice aus Schillers Braut von Messina, (Akt 2. Scene 1.) komponirt von Ferd. Wollank, der auch den Gesang am Fortepiano begleitete; Himmels Trio fürs Fortepiano aus C dur, und im 2ten Theile des Kapellm. Schulz treffliche Athalie, in welcher Mad. Schneider und die Hrn. Flemming und Stümer die Solopartieen sangen.

---

Wien, d. 24sten März. Am 7ten März Nachmittags um 3 Uhr starb hier der allgemein geschätzte, als Komponist, Theoretiker und Lehrer, und zugleich als Mensch, Vater und Gatte achtungswürdige Veteran, Johann Georg Albrechtsberger, Kapellmeister bey St. Stephan, Mitglied der musikalischen Societäts-Akademie in Wien und der königl. schwedischen musikalischen Akademie in Stockholm — im 75sten Jahre seines Alters.

Er war gebohren zu Kloster-Neuburg 1736, kam in seinem siebenten Jahre in das dortige Stift als Diskantist, und nachher nach Mölk in die Benediktiner-Abtey, um daselbst die Gymnasial-Schulen zu beendigen. In der Komposition und dem Generalbasse unterrichtete ihn der Hof-Organist Mann. Seine erste Anstellung erhielt er in Raab, seine zweyte in Maria-Taferl. Zwölf Jahre hindurch war er Organist in Mölk. Hoforganist wurde er im Jahre 1772, und zugleich Mitglied der musikalischen Societäts-Akademie in Wien. Seit 1793 war er Kapellmeister bey St. Stephan, und seit 1798 Mitglied der kön. schwed. musikal. Akademie in Stockholm.

Gewöhnlich war ein liebenswürdiger Ernst das Hervorstechende seines Charakters; doch konnte er zuweilen auch sehr jovialisch seyn. Er ruht nun auf demselben Gottesacker, wohin ihm sein Freund, der grosse Mozart, vor 18 Jahren vorausgegangen war.

Ueber den Werth seiner Werke hat die musikalische Welt hier und im Auslande längst entschieden. Sein Styl ist einfach, gross, und nicht selten erhaben. Sein Verdienst wird von Hohen und Niedern so allgemein anerkannt, dass z. B. Se. Majestät der Kaiser die feyerliche Messe, die Albrechtsb. komponirt hatte, als Dieselben zum König von Ungarn gekrönt wurden, auch zur Krönung Ihrer Majestät der Kaiserin als Königin von Ungarn auf dem letzten Landtage zu Presburg ausdrücklich aufzuführen befahlen. Und selbst Vater J. Haydn wünschte jedem angehenden Tonkünstler Glück, der seines Unterrichts genoss; denn er hielt Albrechtsbergern unter allen jetzigen Wiener Meistern für den vortrefflichsten Lehrer der Komposition, und für den, welcher in derselben einen jungen Mann am sichersten auf den rechten Weg führen konnte.

Auch ich genoss des Glückes, im Kontrapunkt und im strengen Satze von ihm unterrichtet zu werden — von ihm, dessen Methode hierin anerkannt einzig war. Verehrung und Dankbarkeit gegen meinen verblichenen Lehrer und Freund, diesen meinen zweyten Vater, geboten mir auch ein kleines Blatt auf sein Grab zu legen. Ich habe seinen Manen folgenden Trauermarsch für das Piano-Forte gewidmet — —

Johann Fuss.

*Moderato con affilazione.*

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. №. 29. 1809.


## Musik in Leipzig.

(Beschluss.)

2. Gesang.

Scenen u. Arien. Dem. Herbst sang: von Mozart, die Hauptscenen für den Sopran aus D. Giovanni, u. die für Sgra. Strinasacchi (als Susanne) in Figaro eingelegte vortreffliche Scene: Giunse alfin il momento; von Righini: Mi vedrai con nobil vanto, aus Tigrane — eine wenig bekannte, echte Bravourarie, voll Charakter und edlem Gesang, auch trefflich instrumentirt, wenn auch im Zuschnitt und der Anordnung an frühere Zeit erinnernd; und die ihr nicht beträchtlich nachstehende aus derselben Oper: Nemico a sfidarti —; von Winter die grosse Arie der Elvira a. d. unterbr. Opferfest; und von Paer, die beyden Hauptscenen der Leonora aus der Oper gleiches Namens, und aus Griselda, die Scene mit obligat. Violin, und die Arie: Quello sguardo sì innocente, mit Chor. Mad. Eberhardt sang die Scene von Nasolini: Mi infelice, che sento? Hr. Jul. Miller trug vor: von Righini, die herrliche Scene für — eine prima Donna: Berenice che fai? und ein Thema mit Variationen für die Singstimme von seiner eigenen Komposition, ein Werkchen, das, dem Text und der Musik nach, wol für einen kleinen freundschaftlichen Zirkel, aber durchaus nicht für ein Institut, wie das hiesige Konzert, passte.

Duetten und Terzetten — gesungen von Dem. Schicht, Dem. Campagnoli, Hrn. Klengel, und Hrn. Schulze — von Mozart: Quello di Tito è il volto, aus Clemenza di Tito; von Paer: Sulle soglie secrete, aus Achille, von Sim. Mayer (oder Pleyel?) Giusti Dei, dove son?

Grössere mehrstimmige Stücke, Finalen und Chöre — die Solostimmen von den eben genannten, Hrn. Jul. Miller etc. vorgetragen. Von Mozart, das zweyte Finale aus *Figaro*; von Salieri, die Scene mit Quartett und Chor: Qual sopor misterioso, aus Palmira; von Paer, das Finale aus Ginevra: Deh tu placa un solo istante. Ferner, Chöre und einige Solos aus der Kantate: Huldigung dem Verdienste, gedichtet von Winkler in Dresden und in Musik gesetzt vom Hrn. Musikd. Weinlig daselbst. (Aus dem Manuscr. der Verff.) Die Kantate scheint zu einem besondern Zwecke, für welchen sie geschrieben war, passend zu seyn: aber für die Aufführung im Konzerte war sie weit weniger geeignet, und auf jeden Fall keine der vorzüglichern Arbeiten der Verff. Chor, zur Feyer des Jubiläums Se. Durchl. des Herzogs von Dessau, in Musik gesetzt vom Hrn. Lieutenant von Lehmann daselbst, aus dem Manuscr. des Komponisten. Es ist dies derselbe Chor, welcher in der Schilderung der Feyerlichkeiten jenes Tages (musik. Zeitung, No. 8. von diesem Jahre) so vorzüglich ausgehoben wurde. Wir fanden alles, was dort zum Lobe dieses Musikstücks gesagt worden, vollkommen gegründet, und freueten uns der einfachen, würdevollen und wohlgefälligen Ideen, die originell angeordnet und mit Gefühl und Kunst benutzt sind.

**Grosse zusammenhängende Werke** (Die Solopartieen vorgetragen von Dem. Herbst, Dem. Schicht, Dem. Campagnoli, einem Alumnen der Thomasschule, Hrn. Klengel und Hrn. Schulze) Die Oper **Idomeneo** von **Mozart**, in drey Abtheilungen, mit Weglassung alles Episodischen, zu einem Ganzen verbunden. Das **Requiem** von demselben Meister. Von **Joseph Haydn** das **Stabat mater** mit **Hillers** deutschem Text, und eine grosse **Missa**, (aus C) welche noch nicht durch den Druck, und, so viel wie wissen, überhaupt im grössern Publikum nur noch Wenigen bekannt ist. Sie gehört nicht zu den letzten Arbeiten dieses Meisters für die Kirche, wol aber zu den andächtigsten, kunst- und seelenvollesten, wenn gleich auch in ihr der Styl nicht durch alle Sätze gleichgehalten ist. Die Stücke: Gloria — Qui tollis — Et incarnatus — Benedictus, (dieser eine rührende, einfache, fromme Gesang der vier Solostimmen im Wechsel und Gegensatze mit dem ernsten, feyerlichen Chor —) und die zwar populäre, aber rein und schön gearbeitete Schlussfuge: Dona nobis pacem — sind nicht genug zu loben, und können die beabsichtigte, tiefe Wirkung nirgends verfehlen, wo man sie gut giebt und achtsam anhört. **Te Deum laudamus**, nach **Klopstocks** Uebersetzung, von unserm Musikd., Hrn. **Schicht**, in Musik gesetzt, und ganz gewiss eine seiner achtungswürdigsten Kompositionen, die mit so vieler Würde und so gründlicher Einsicht geschrieben ist, dass sie mit Ehren neben den berühmtesten Bearbeitungen dieses Textes auftreten kann. Sollten wir einzelne Sätze als vorzüglich gelungen ausheben, so müssten wir dies mit allen, bis etwa auf den einzigen: Weit, über alle Himmel weit etc. Wir wollen dabey den Wunsch nicht unterdrücken, dass Hr. Sch. Gelegenheit finden möge, dieses Werk durch den Druck gemeinnütziger zu machen, zumal da es nicht eben schwer auszuführen, und für jedes stark und gut besetzte Kirchen- und Konzert-Orchester passend ist. — **Die Macht der Töne**, eine grosse Kantate nach einer italien. Bearbeitung der Drydenschen Kantate, Alexanders Fest, in Musik gesetzt von **Winter**, mit einer deutschen Bearbeitung des Textes von **Christ. Schreiber** — ein Werk, das, so viel uns bekannt, nur noch in London und Wien gehört worden ist, das aber in kurzem im Verlage dieser Zeitung in Partitur gedruckt erscheinen wird. Um Hrn. Kapellm. Winter und dieser seiner Komposition alles Recht wiederfahren zu lassen, wird man nicht ganz übersehen dürfen, dass er sie zunächst für Engländer (die sehr starke Sopranpartie für Miss Billington) schrieb, und dass er dem Parallelisiren einer Bearbeitung mit der berühmten **Händelschen** desselben Textes, nach Möglichkeit auszuweichen musste. Hr. W. verwendete daher mehrere der Vorzüge der neuern Musik — besonders die Art, Ensemblestücke anzuordnen und auszuführen, und mannichfaltige, volle, rauschende Instrumentirung — sehr reichlich, und legte es besonders auf sehr starke und glänzende Effekte an — wozu er die Hauptscenen des Gedichts auswählte, die andern aber, eben um jene desto mehr hervorstechen zu lassen, ohne sie eben zu vernachlässigen, doch durch nichts auszeichnete. Bey weitem am vorzüglichsten ist ihm, unserm Urtheile nach, die ganze grosse Scene zum Preis des Bacchus, bestehend aus mehrern Chören und mehrstimmigen Solosätzen, gelungen. Sie ist mit vielem Geist, richtigem Ueberblick und reifer Erfahrung so erfunden, angeordnet und ausgeführt, dass sie den Zuhörer, dem das Alterthum nicht fremd ist, möglichst in die stürmische, wilde Festfeyer zu Ehren des Sohns der Semele und in das **Evan, Evoe** der Mänaden versetzt. Die populären, aber ganz charakteristischen Melodieen, die denselben ganz angemessenen, durchgeführten Harmonieen, die Wahl und Benutzung der Instrumente — alles dies ist zu jenem Zweck vollkommen passend und verdient ausgezeichnetes Lob. — Ein ande-

res Hauptstück ist der Aufruf zur Schlacht, der nur aber, da er jenen Scenen zu nahe stehet, um ebenfalls seine Wirkung zu thun, den Komponisten zu einer gar zu tumultuarischen Musik hinaufriss. Die grosse Arie. Meg in des Kampfes Beben — wenn sie sich auch nicht durch viele neue Ideen auszeichnet, ist doch, wenn sie von einer tüchtigen Bravoursängerin vorgetragen wird, von glänzender Wirkung; und dieselbe Wirkung ist dem lang ausgeführten Chore: Stark, wie des Meeres donnerndes Tosen — zu versprechen. Doch hätte wol ein Meister, wie Winter, für den Theil dieses Chors, wo die Schatten der erschlagenen Krieger aufsteigen, noch mehr thun können. Die übrigen Sätze, so wie eine nähere Betrachtung der angeführten, übergeben wir, indem wir dieselben dem Recensenten der zu erwartenden Ausgabe des Werks und dem Geschmack der Zuhörer, welchen es dann bald bekannt werden wird, überlassen.

## II. Oper. (Michael 1808 bis Ostern 1809.)

Auch dieses Halbjahr gab die herzogl. Dessauische Hofschauspielergesellschaft hier Vorstellungen. Es ist über dieselbe schon in einigen Jahrgängen d. Z. ausführlich gesprochen; es ist auch schon im gegenwärtigen erwähnt worden, dass die Gesellschaft durch Dem. Herbst und Hrn. Miller zwey sehr schätzbare neue Mitglieder erhalten habe: wir dürfen mithin auch hier uns damit begnügen, die vorzüglich gelungenen Vorstellungen allgemein bekannter Opern kurz zu erwähnen, und nur die, ausser Leipzig wenig oder noch gar nicht bekannten etwas näher zu bezeichnen.

Unter jene vorzüglich gelungenen Vorstellungen bekannter Opern zählen wir folgende: Mozarts Zauberflöte. Mad. Eberhard gab die Königin der Nacht als Gastrolle mit Beyfall *). Dem. Herbst sang und spielte die Pamina gut; Hr. Miller den Tamino ebenfalls, bis auf sein übertriebenes Verzieren, das bey Mozartschen Kompositionen, aus bekannten Gründen, schon an sich unstatthaft seyn würde, wenn es sich auch nicht (wie z. B. in dem grossen Recitative) selbst gegen die reine Harmonie zuweilen verlaufen hätte. Besonderes Lob verdient es, dass die untergeordneten, aber für das Ganze so wichtigen Rollen der Damen der Königin der Nacht von Mad. Mittel, Mad. Ans und Dem. Jaime, so sorgsam und mit Lust gesungen wurden. — Winters unterbrochenes Opferfest. Dem. Herbst sang die Myrrha sehr angenehm und spielte sie mit Einsicht und Gefühl. Hr. Miller sang den Mornay ausgezeichnet schön, auch war sein Spiel nicht übel. — Die Vorstellung von Himmels Fanchon gerieth durchaus und verdiente den ausgezeichneten Beyfall, welchen sie fand, vollkommen. Die Fanchon selbst haben wir hier in Leipzig, im Gesang, im Spiel, und in der ganzen Erscheinung und Haltung, noch niemals so einnehmend gesehen, als von Dem. Herbst. — In Mozarts Titus gelangen mehrere Partieen sehr gut, besonders die der Vitellia (Dem. Jaime) und des Sextus (Hr. Miller.) Wie kann man aber den Mittelpunkt des Ganzen, die Rolle des Kaisers, ohne alle andere Rücksicht, als auf die nicht sehr bedeutenden Arien, also besetzen! Das heisst nicht nur jenen geschickten Sänger, sondern auch den Totaleffekt des Werks aufopfern! — Das Kästchen mit der Chiffre. (La Chifra.) Diese geistreiche, anmuthige, und ihrer Gattung so musterhaft treu bleibende Musik Sa-

*) Mad. Eberhard, welche schon vorhin erwähnt worden ist, hat in München ihre Bildung angefangen, und hernach in Nürnberg mit vielem Beyfall gesungen. Sie gab drey Gastrollen: die Königin der Nacht, die Elvira im Opferfest, und die Anna im D. Juan. Ihre Stimme ist etwas dünn und spitz, aber von viel Höhe. In Passagen, besonders in der Höhe, besitzt sie viel Geläufigkeit. Vielleicht ist aber auch, was wie es ihre Stimme aussetzen müssen mehr oder weniger Folge von der Kränklichkeit, in welcher sie erfasst. Schauspielerin ist sie nicht.

kerr's, die eine beträchtliche Reihe von Jahren geruhet hatte, wurde mit vielem Vergnügen gehört und auch durchaus gut gegeben. Sie war sehr sorgfältig studirt, und es traf sich, dass hier jedes Mitglied an seinem Platze war und eben sein Bestes geben konnte. (Graf, Hr. Miller, Verwalter, Hr. Frank, Anton, Hr. Wessel, Therese, Dem. Heebst, Lieschen, Dem. Jaime etc.) — Mozarts Figaro war diesmal sorgfältig eingeübt und wurde ohne Vergleich besser gegeben, als voriges Jahr. Die Susanne wurde jedoch, vornämlich im Spiel, ganz vergriffen. Besondere Auszeichnung verdient hier Hr. Ane, welcher die sehr untergeordnete Rolle des Singmeisters, nach einer eigenthümlichen und treffenden Ansicht derselben, sehr belustigend durchführte. — Paers Leonore ward im Ganzen weniger gut, als voriges Jahr, gegeben; doch hatte man Grund damit zufrieden zu seyn, und verschiedene einzelne Hauptscenen mit lautem Beyfall zu belohnen.

Neu waren folgende Opern. Die Sängerinnen auf dem Lande, mit Musik von Fioravanti. Das montere, obgleich schon oft benutzte Sujet ist vom Dichter nicht besser behandelt, wie die meisten der neuern italienischen Opern; mehrere Scenen und Situationen haben aber schon in sich selbst viel Belustigendes. Die Musik ist im echten Styl der italien. komischen Oper und nähert sich der, des Paisiello, in ähnlichen Werken, am meisten, ohne jedoch einen so reichen Zufluss immer anmuthiger Ideen, und so viel Gewandheit und Feinheit in Benutzung und Ausführung derselben zu verrathen. Gut gesungen und heiter gespielt muss das Stück überall Glück machen. Es war hier so besetzt, dass fast alle Auftretende sich vortheilhaft zeigen konnten — was denn auch geschahe, und dem Ganzen lauten Beyfall erwerben half. — Mit Glucks Armide versuchte man sich nicht mit erwünschtem Erfolg, da man, ausser einem freylich löblichen Fleisse, auch gar zu wenig von alle dem aufzuweisen hatte, was dieses schwierige Prachtwerk erfordert. — Alwins Entzauberung, nach Bretzners Irrwisch bearbeitet und besonders mit Finalen bereichert, mit Musik von Hrn. Friedr. Schneider, wurde zu sehr ungünstiger Zeit gegeben. Daher, und weil der Komponist — wie fast jeder, der noch keine Theatererfahrung hat — für das Einzelne zu viel gethan hatte, mochte es wol zunächst kommen, dass man mit den meisten Stücken zufrieden war, ohne dass jedoch das Ganze vorzügliches Glück machte. Der Komponist wird die Musik an vielen Orten beschneiden, und dann darf sie jenes Glück eher erwarten. Das sanfte Duett No. 5., das echtkomische No. 12., die Arie No. 17., und mehrere Sätze der Finalen beweisen das Talent dieses Komponisten auch für Theatermusik. — Im Kunkunnffizzee, einer kleinen Oper mit Musik von dem Sänger, Hrn. Miller, gefielen ebenfalls mehrere einzelne Stücke, besonders die kleinern, mit Recht. Die grössern, vornämlich das Allegro der Ouverture und das Finale, sind in der Anlage weit über diese Gattung hinaus getrieben, machen aber auch an die Ausführung zur Ansprüche, ohne sie zu erfüllen. Dahingegen haben die meisten kleinern Gesänge sehr angenehme, fliessende, zum Theil auch originelle Melodieen, eine vortheilhafte Instrumentirung, und überhaupt vieles, was den geübten Sänger verräth und den Darstellenden Gelegenheit giebt, sich vortheilhaft zu zeigen. Mit dem Studium der reinern Harmonie hat sich wol aber Hr. M. niemals sehr befasset? — Das Waisenhaus, Oper (oder vielmehr, was die Franzosen lyrisches Drama nennen,) in zwey Akten, von Treitschke, mit Musik von J. Weigl in Wien, fand, so oft es gegeben wurde, ausgezeichneten Beyfall, und verdiente ihn, besonders wegen der trefflichen Musik und sorgsamen Darstellung, vollkommen. Man musste mit grosser Einseitigkeit nur am Pomphaften, Bizarren und Tumultuarischen in der Musik hangen, wenn man dies Werk nicht unter

die schönsten, welche seit einigen Jahren geschrieben worden sind, zählen, und mit immer neuem Vergnügen oftmals hören wollte. Es ist erst vor einigen Monaten bey der ersten Erscheinung desselben zu Wien von zwey Korrespondenten in unsrer Zeitung ausführlich darüber gesprochen worden: deswegen, und weil unser Urtheil mit dem dort geäusserten in mehrern Punkten übereinstimmt, wollen wir nur Folgendes anmerken. Gleich in der Art, wie Weigl seinen Text im Zusammenhange genommen und auf welche Stufe er, diesem gemäss, das Ganze seiner Musik gestellet hat, zeigt sich der Komponist von Geist, Sorgsamkeit und gereifter Erfahrung, wie er nun aber das Werk in dieser seiner festbestimmten Gattung vom Anfang bis zu Ende festzuhalten, wie er dabey dennoch die Charaktere aller Personen sicher zu bezeichnen und durchzuführen, wie er im Einzelnen dann wieder die entscheidenden Scenen und Situationen vor den weniger entscheidenden hervorzuheben und jene dem Zuhörer gleichsam ins Herz zu spielen gewusst hat, ohne dass darum die andern uninteressant oder alltäglich geworden wären — das lässt den wahren (und dies heisst zugleich den besonnenen) Künstler herrlich hervortreten. Sollen wir noch etwas im Einzelnen anführen, so müssen wir den durch das ganze Werk herrschenden, äusserst melodiösen und ausdrucksvollen Gesang, in angeter Verbindung und schönem Verhältnis mit so reichem, reizendem, und meist originellem Instrumentenspiel, mit grösstem Lobe erwähnen. Weigl kann hierin so wie in dem, was wir vorher anführten, studirenden Tonkünstlern, wie wenige der jetztlebenden Komponisten, zum Muster dienen. Von einzelnen Musikstücken zeichnen wir übrigens, ausser der Ouverture, die Arie des Direktors No. 2., die Arie Theresens No. 5., das Finale No. 6., das Terzett No. 8., das Duett No. 9., das Terzett No. 11., und das Finale No. 12., ganz vorzüglich aus. Die Oper war mit grösstem Fleiss einstudirt, das Ganze ging sehr gut zusammen, (das Orchester spielte mit einer Genauigkeit, Discretion und Delikatesse, wie gute Spieler Quartetten vortragen,) und auch im Einzelnen bot jedes Mitglied alle seine Kräfte auf, seine Partie ganz zu erfüllen. Nur die Rolle des Direktors war gleich in der Ansicht des Ganzen vergriffen, und der Sänger, der sie darzustellen hatte, erfüllete auch sehr gemässigte Forderungen der Zuschauer keineswegs, obgleich er freylich wol die vorgeschriebenen Noten richtig und sicher absang.

Wenn übrigens der diessjährige Aufenthalt der Gesellschaft bey uns nicht ganz so vortheilhaft für sie, als andere Jahre, ausgefallen ist: so liegt dies wol zunächst an der lang anhaltenden, harten Kälte dieses Winters, und daran, dass die bedeutenden Lücken in dem Personal nicht schon Anfangs ausgefüllt worden waren. Indessen ist auch nicht zu verschweigen, dass die Gesellschaft in vielen, und auch in bedeutenden, aber hier nicht angeführten Vorstellungen einen ihrer ehemaligen grössten Vorzüge — das gute Ensemble, keineswegs so wie sonst zeigte. Es mag dies zum Theil an Verhältnissen gelegen haben, welchen, wenigstens für den Moment, nicht abzuhelfen war: nicht selten wäre ihm aber allerdings abzuhelfen gewesen, am allerwenigsten hätten sich aber manche Mitglieder hin und wieder so sehr vernachlässigen sollen, wie, um nur Ein Beyspiel anzuführen, dies bey der sehr bedeutenden Rolle des Oberpriesters in Axur geschahe, welche wol gar nicht schlechter gesungen und gespielt werden kann, als hier geschahe. So etwas verstimmt gewöhnlich nicht nur gegen diesen Einzelnen, sondern mehr oder weniger wol auch gegen das Ganze; und so hat man es sich dann selbst zuzuschreiben, wenn manches Bessere im Allgemeinen gleichgültiger aufgenommen und weniger unterstützt wird, als billig ist und sonst auch geschehen würde. —

III. Kirchenmusik. (Neujahr bis Ostern)

Wir übergehen auch hier mehrere sehr schätzbare Werke von J. Haydn, Hasse, Händel, Hiller und Andern, welche aufgeführt wurden, deren nähere Bekanntschaft ohne schon jeder, dem diese ganze Gattung der Musik wichtig ist, gemacht haben wird, und über welche auch schon früher in diesen Blättern gesprochen worden ist. Nur zwey von diesen, deren Ausführung auch so vorzüglich gelang, wollen wir ausheben: Haydns sieben Worte des Erlösers am Kreuze, welche auch diesmal auf jeden Aufmerksamen den tiefsten Eindruck machten, und Mozarts Magnificat — eine seiner geist- und kunstreichsten Kirchenkompositionen, wenn schon nicht aus seiner letzten Zeit. Weniger bekannt sind wol Kunzens Hymne auf Gott, von Schmidt-Phiseldek gedichtet, (Klavier-Auszug, b. Nägeli in Zürich) — ein würdiges Werk, voll grosser, herzerhebender Stellen, das, neben dem, durch den Druck bekannten Hallelujah desselben Meisters, wol zu dem Wunsche berechtiget, er möge seinen Geist und reinen Geschmack öfter der Kirche widmen; und J. Haydns Messe aus Es dur, mit obligater Orgel — noch nicht durch den Druck verbreitet, und eine seiner frühesten, aber ganz gewiss auch eine seiner edelsten, gehaltensten, andächtigsten Kirchenstücke. Sie wurde, nicht nach den sonst kursirenden Abschriften aufgeführt, welche sämmtlich verfälscht sind, sondern nach der Original-Partitur, nur mit Bass- und Waldhörnern, obligat Orgel und den Saiteninstrumenten begleitet, wodurch die einfache, feyerliche Stimmung, worein das Werk versetzt, weit mehr, als durch hinzugefügte hohe Blasinstrumente anderer Abschriften, erhalten wird. Stücke, wie: Gratias agimus, (worein das Qui tollis verwebt ist,) Credo, Et incarnatus, Et resurrexit etc. gehören unter das Schönste, was Haydn für die Kirche geliefert hat. — Zum erstenmal wurden gegeben: drey nur noch in sehr wenigen Abschriften verbreitete Messen von Mozart, eine F dur, eine D dur, und aus B dur. Dem Umfang und äussern Zuschnitt nach, gleichen sie den beyden, welche im Verlage dieser Zeitung erschienen sind; im Sinn und in der Schreibart sind aber — und sind besonders die beyden ersten, beträchtlich höher gestellt. Der Styl ist hier meistens gebunden, der Satz oft rein fünfstimmig, dabey aber immer klar und unverkünstelt, die Saiteninstrumente führen, wie bey mehrern Sätzen des Requiem, ganz von den Singstimmen verschiedene Figuren trefflich durch, und gleichwol ist das Ganze überall, wie eben dort auch, aufs engste verbunden und zusammengehalten, für die Empfindung, wie für die Einsicht. Gegenwärtigen Aufsatz nicht allzusehr zu verlängern, begnügen wir uns diesmal mit dieser vorläufigen Notiz und behalten uns das Vergnügen, diese herrlichen Werke genau und im Einzelnen durchzugehn, auf ein andermal vor.

---

## Nachrichten.

---

Paris, d. 26sten März. — — Letzten Donnerstag sang Crescentini im Hoftheater in der Oper Romeo. Der Kaiser war mit diesem wirklich bewundernswürdigen Sänger so zufrieden, dass er ihm das Ordenskreuz der eisernen Krone mit einem ansehnlichen Geldgeschenk überreichen liess. Mad. Grassini unterstützte Crescentini schön in dieser Vorstellung; obgleich sie sich schon ihrem Abend nähert, zeigt sie doch zuweilen noch allen Glanz ihrer Morgenröthe. —

Der Tod Adams, das Gedicht nach Klopstock, die Musik von Lesueur, ein Werk, von welchem schon vor mehrern Jahren das Gerede so viel war, ist nun eben auf dem Theater der kaiserl. musikal. Aka-

dame gegeben worden. Man hatte für diese Oper ganz ausserordentlichen Aufwand an Dekorationen etc. gemacht; gleichwol blieb sie ohne den erwarteten Erfolg. Sie machte gähnen, wie eine Beerdigung. Und in der That, eine drey lange Akte dauernde Musik kann doch nur unterhalten, wenn sie mannichfaltig ist, und mannichfaltig kann sie doch nur seyn, wenn sie verschiedene Affekten oder verschiedene Scenen darzustellen bekömmt: im Tod Adams aber hat sie nichts zu schildern, als einen guten Mann, der im ersten Akt nicht wohl ist, im zweyten krank, und im dritten stirbt. Da musste ja wol Lesueurs Musik monotonisch werden; das Gedicht machte es fast unumgänglich. Wenn ihn dies nun zwar als Komponisten überhaupt allenfalls entschuldigt, so entschuldigt ihn doch nichts, als Komponisten für's Theater, und vornämlich für's französische Theater. Wir fordern nun einmal von einem Theaterkomponisten als das erste, ja sogar vorzüglichste Talent, dass er seinen Gegenstand gut zu wählen wisse. Die Franzosen gehen davon nicht ab, dass ihre Opern gute Schauspiele seyen, zu denen die Musik nur als integrirender Antheil hinzukömmt. Und wenn wir andere Nationen, bey welchen dies anders ist, ohne nachtheilig über sie abzuurtheilen, bey ihrem Geschmack lassen — was jedoch freylich von unsern Scribenten meistens nicht so geschiehet, wie es geschehen sollte; so ist doch gewiss auch unser Geschmack hierin zu verständig und zu wohl begründet, als dass wir nicht dabey verharren sollten. — Die Oper Numa Pompilius machte auch wenig Glück. Sie war gar zu lang; und das Messer, das man an sie zu legen gezwungen war, hat das Ganze zerstört.

Rode, den die Zeitungen vor einiger Zeit verschiedenemale sterben liessen, befindet sich sehr wohl in Paris; und um so besser, da er eines ansehnlichen Wohlstandes geniesst, und weder nöthig, noch Lust hat, sein Talent zu benutzen, um leben zu können.

## Recensionen.

*Six Serenades ou Duos concertans pour 2 Violons, par J. B. Viotti.* Op. 25. Liv. 1. Liv. 2. Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Bey wirklichen Serenaden (Nachtmusiken) würden zwey Violinen freylich keinen sonderlichen Effekt machen, und diese kleinen Duos, bey denen es auf Fülle der Harmonie nicht abgesehn ist, würden dann gar nicht tauglich seyn. Man muss es also wol mit dem Titel so strenge nicht nehmen, den der Verf. diesen Duos deshalb gegeben zu haben scheint, weil sie nicht, wie gewöhnlich, aus zwey oder drey längern und ausgearbeiteten Sätzen, sondern aus einer grössern Zahl kleinerer Stücke von allerley Charakter bestehn. Die erste Serenade hat z. E. fünf dergleichen Stücke: Andante, Menuett, Andante, Andante, Allegretto; die 2te Serenade enthält sieben, und die 5te acht dergleichen Stücke, worunter einige nur ein paar Zeilen lang sind. In jeder Sammlung von drey Duos finden sich zwanzig solche einzelne Nummern, deren Charakteristisches überhaupt leichte, gefällige Melodie ist. Es finden sich hier besonders viele Andantes, die durchgängig cantabel und so einfach sind, als wären sie von kleinen Arien genommen. Violinpassagen kommen hier gar nicht vor, ausser in Liv. 2. No. 3., wo zwey kleine Variationen auf ein Andante-Thema folgen, und ein guter Geiger würde hier nur seinen guten Ton und gehaltenen Vortrag in melodischen Sätzen zu zeigen Gelegenheit finden, einige Allegrettos etwa ausgenommen, die einen leichten, scherzenden Vortrag erfordern. Kann man diese leichte Arbeit auch nicht mit Viotti's grössern und ausgearbeiteten Duetten vergleichen, so wird man seinen Geist und seine Manier doch auch hier nicht ganz verkennen. Freylich läuft hier manches mit unter, was gar zu ordinär ist; wenigstens muss man bisweilen wünschen, dass

die Begleitung ein wenig kräftiger und lebendiger wäre, und man den Grundbass weniger vermisste, wie z. B. bey No. 7 in Lit. 1., wo zu einer sehr einfachen und gewöhnlichen Melodie die zweyte Stimme mit der ersten in lauter Terzen und Sexten fortgeht. Der Stich ist, bis auf Kleinigkeiten, correkt und sehr deutlich.

---

*Uebungsstücke für das Pianoforte von M. G. Fischer.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Musikd. Fischer in Erfurt ist als ein gründliches Musiker so bekannt und hat schon so bedeutende Schüler gezogen, als dass man nicht ein günstiges Vorurtheil für seine Unterrichtsmethode fassen sollte. Dies Vorurtheil wird durch das genannte Werkchen bestätigt. Es fängt nicht mit den ersten Elementen an, sondern da, wo der Zögling Scalen, einzelne Figuren u. dgl. schon geübt hat, und nun etwas Zusammenhängendes braucht, das neben der Fortbildung des Mechanischen auch das Denken und den innern Sinn beym Spielen erweckt. Die ersten Stücke sind zwar sehr leicht auszuführen, die Fortschreitung zum Schwerern geschiehet aber in etwas weiten Schritten, doch immer nach sicherm Zwecke hin und auch in gereifter Methode. Für Mannichfaltigkeit der Formen, in Ansehung der Takt- u. Ton-Arten, der Tempos, der Schreibart, (selbst in gebundenes kommen hin und wieder kleine Sätze vor,) so wie in Ansehung des Charakters und des Vortrags, ist reichlich gesorgt; auch die Applikatur überall genug beygesetzt, in welchem Letztern, nach Rec. Erfahrung, eher zu viel, als zu wenig gethan ist. Die Uebung für synkopirte Noten und Eintheilungen derselben, No. 9., dürfte doch wol zu schwere Stellen haben: man hat viel, oft unersetzlich viel verlohren, wenn man den Ueberdruss des Schülers weckt und die Gedanken in ihm aufkommen lässt: du kannst das bey allem Fleisse nicht genau herausbringen: du schickest dich also wol überhaupt nicht zur Musik! welcher zweyte Gedanke sich eben bey den besten Schülern nur gar zu leicht an den ersten knüpft.

---

### Kurze Anzeige.

*Grande Sonate pour le Pianoforte seul, comp. par Fred. Stein.* Oeuvr. 3. à Vienne, chez Jean Eder. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Der Verf. zeigt Talent, Lebhaftigkeit und ziemliche Routine, seine Arbeit wird fertigen Klavierspielern, die vorzüglich Ohr und Hand gefüllet haben wollen, gefallen. Vornämlich wird dies mit den beyden Allegrosätzen der Fall seyn. Das Adagio erregt mehr Erwartungen, als es befriedigt; auch zeigt der Zuschnitt des mittlern Theils, besonders in Absicht auf Modulation, (Seit. 9., bis zur Wiederholung des Anfangs,) dass der Verf. noch nicht Sicherheit genug in Ansehung des Ueberblicks des Ganzen besitzt. Da diese Sonate erst die dritte Komposition des Verf.s ist, lässt sich von ihm in Zukunft wol etwas nicht Gewöhnliches erwarten.

*Variations pour le Pianoforte sur un air favori, Das Geheimniss, von Schiller, — — comp. par Sterkel — —* à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Das Thema ist angenehm, die Variationen, acht an der Zahl, sind reich und dem Instrumente angemessen figurirt. Sie verlangen einen ziemlich geübten, besonders einen festigen Spieler. Das Werkchen ist keines der vorzüglichern des beliebten Komponisten, doch macht es, gut vorgetragen, eine angenehme Wirkung. Es ist sehr gut auf Stein gedruckt.

---

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

*INTELLIGENZ-BLATT*

*zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

April. | Nº. VIII. | 1809.

## Bekanntmachung

Einer der geachtetsten und achtungswürdigsten deutschen Komponisten, dessen geist- und kunstreiche Werke unter Kennern und Liebhabern verbreitet sind, der zugleich ein sehr geübter Musikdirektor, Virtuos auf Klavier und Orgel, und ein Lehrer in der Komposition und im Klavier- und Orgelspiel ist, wie deren gewiss nicht viele leben — dieser Mann, der, einzig durch die politischen Veränderungen in dem Lande, wo er sein Amt, seinen rühmlichen Wirkungskreis überhaupt, und seine angenehme Existenz hatte, alles dies zu verlieren in Gefahr ist, wünscht irgendwo anders, als Musikdirektor oder als Organist angestellt zu werden, und jeder, der ihn, wie wir, kennet, muss dies, um seinet- und um deren willen, welchen er nützlich werden kann, ebenfalls wünschen. Er ist übrigens in den besten männlichen Jahren, ein auch ausser seiner Kunst gebildeter Mann, und von redlichem, achtungswürdigem Charakter. Wir haften für jedes Wort, das wir hier zu seinem Lobe gesagt haben, und machen alle, die zu seiner Anstellung mitwirken können, recht angelegentlich auf ihn aufmerksam. Nähere Nachricht wird die unterzeichnete Handlung geben, wenn man sich an sie wendet, und zugleich die Verhältnisse angiebt, durch welche man diesen würdigen Mann zu versorgen gedenkt. In einer Zeit, wo Keiner so fest stehet, dass er sich nicht denken müsste, auch Er könne in den Fall kommen, ein solches Gesuch an das Publikum zu thun, dürfen wir wol erwarten, man werde diese unsere Anzeige um so theilnehmender lesen und nach Möglichkeit verbreiten.

Leipzig, im April. 1809.

Die Redakt. d. allg. mus. Zeitung.

Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung.

*Neue musikalien welche im Verlag der Breitkopf- u. Härtelschen Musikhandlungen erschienen sind.*

**Beethoven, L. v.** Sinfonie à grand Orchestre. No. 5. (C moll) 4 thl. 12 gr.

— — Sinfonie pastorale à grand Orchestre. No. 6. (F moll) 4 thl. 12 gr.

— — gr. Sonate pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 69. 1 thl. 12 gr.

**Clementi, M.** Oeuvres compl. Cah. 10. contenant 3 Sonates p. le Pfte et 6 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon ou Flute. Prän. Preis. 1 thl. 12 gr. Laden Preis. 3 thl.

**Dressler,** Air des tiroliens varié p. la Flute av. accomp. d'une Viola. Op. 2. 4 gr.

**Fussoni, G. G.** 6 Duetti coll' accomp. del Piano e Chitarra. No. 2. (ital. u. deutsch.) 1 thl.

**Méhul,** Ouverture und Gesänge a. d. Oper Joseph im Klavierauszug. 1 thl.

— — Ouverture a. derselben Oper. 6 gr.

**Mozart, W. A.** Titus (la Clemenza di Tito) Oper in 2 Akten, in Partitur. Mit italiänischem und deutschem Texte. 6 thl.

**Mozart, W. A. (Sohn)** 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 12 gr.

**Päer, F.** Ouverture de l'Opera: Numa Pompilius à grand Orchestre. 1 thl.

**Rösetta, F. J.** Concerto p. la Clarinette Op. 24. 2 thl.

**Steibelt, D.** Etude p. le Pianoforte, contien 50 Exercices de differents genres. Liv. 1. 2 thl.

— — dito dito Liv. 2. 2 thl.

— — le Depart de Paris pour St. Petersbourg. Rondeau favori p. le Pforte. 12 gr.

— — gr. Fantaisie av. 9 Variations sur un air de danse appelé le Jeanne p. le Pforte 16 gr.

Steibelt, D. Polonoise de Viotti av. 7 Variations p. le Pforte. 16 gr.

— — Air Montagnard de Viotti avec 8 Variations dont une en Fantaisie p. le Pforte. 10 gr.

— — Portrait. 8 gr.

Wiedeburg, C. Thème varié p. le Pforte. 8 gr.

*Folgende Musikalien befinden sich unter der Presse und werden in kurzem erscheinen.*

Beethoven, L. v. 5te Sinfonie (C moll) arr. p. le Pforte à 4 mains p. Fred. Schneider.

Burchardt, J. F. Göthes Lieder, Oden und Romanzen etc. mit Begltg. d. Pianoforte in 3 Heften. (Pränum. Preis bis Ende May 1 Ducaten, nachheriger Ladenpreis 5 thl.)

Steibelt, 6 Sonatines doigtées p. le Pforte

Weigl, Jos. das Waisenhaus, Oper im Klav. Auszug.

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

Beethoven, L. v. 4me Sinfonie à grand Orchestre. Op. 60. (B dur) 5 thl.

Hoffmeister, F. A. grande Simphonie à gr. Orchestre. Op. 66. 2 thl. 8 gr.

Wilms, J. W. Symphonie à gr. Orchestre. Op. 14. (Es dur) 2 thl. 8 gr.

Beethoven, L. v. Concerto p. le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Op. 61. (D dur) 4 gr.

Gyrowetz, A. 12 Variations p. le Violon. 8 gr.

— — Agnes Sorel, 30. Opera en Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vllo. 2 thl. 8 gr.

Bunte, F. 2 Quatuors pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. Op. 3. 1 thl. 18 gr.

Tattuwitsch, B. gr. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 7. 1 thl.

Radicati, F. Trio brillant p. 2 Violons et Violoncelle. Op. 12.



Radicati, F. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 15. 20 gr.

Gebauer, J. 6 Duos pour 2 Violons à l'usage des commençans. Op. 10. 20 gr.

Woelfisky, P. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viole et Violoncelle. Op. 40. L. 1. 2. 3. à 18 gr.

Boullonqué, Math. 12 Walzer pour la Flute et la Guitarre. Op. 15.

Diabelli, Ant. 14 Pièces favorites servantes de Serenades p. Flute ou Violon et Guitarre. 14 gr.

— — Apollo, eine Sammlung beliebter Musikstücke (vorzüglich bey Serenaden anwendbar) für Flöte od. Violine Viola und Guitarre. 10 Heft. 12 gr.

Hummel, J. N. 12 deutsche Tänze für 2 Flöten comp. z. Eröffnung des Apollosaals. Op. 28. 12 gr.

— — Pièces Favorites tirées du Ballet Helena et Paris arr. p. 2 Flûtes, par Diabelli. 16 gr.

Cherubini, ausgewählte Stücke a. d. Singspiel für 2 Flöten eingerichtet, v. Diabelli. 12 gr.

Marsch a. d. gr. Schauspiel: der Machtspruch für 2 Flöten.

do do a. Kaiser Hadrian f. 2 Flöten.

Haydn, J. Symphonie Op. 98. (D dur) arr. en gr. Sonate à 4 mains. No. 1. 1 thl.

— — do Op. 98. (B dur) No. 2. 1 thl.

Wolf, L. 6 Potpourris tirés de differents Opéras et Ballets p. Flûte et Guitarre Cah. 1. 2. à

Seckler, A. Ouverture a. Oedip z. Colonos im Klav. Auszuge.

Steibelt, Sonate à 4 mains pour Pforte. Op. (F dur)

Vogler, (Abt) Marsch a. Herrmann v. Unna für Pianoforte.

Kreutzer, Marsch a. Lodoiska f. d. Pforte

Righini, Marsch a. d. Oper Tigranes f. d. Pfte.

Weber, B. A. Krönungsmarsch a. d. Jungfrau v. Orleans, im Klav. Auszug.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten April. **No. 30.** 1809.

## NACHRICHTEN.

München, d. 6ten Apr. Die lärmende Woche des Karnevals findet so viele Beschreiber: möge auch einmal die stille oder heilige Woche eine Anzeige finden! In katholischen Ländern hört man da noch manchen Laut der ernsten Religionsmusik aus der ältern Vorzeit. In dieser Hinsicht ist die Schilderung dieser Woche in München in einer musik. Zeitung gewiss nicht am unrechten Orte.

Donnerstag, d. 23ten März, wurde das Hof- und Nationaltheater mit dem Drama: Jakob und seine Söhne in Aegypten, geschlossen. Es war dieses seit weniger als drey Monaten die vierte Vorstellung. Dabey noch ein volles Haus! (Zwey Theater gaben diesen Winter neben dem benannten ihre Vorstellungen. Sie wurden zahlreich genug besucht; denn viele und neue Ritterstücke waren dort zu sehen! Doch davon sollte ich nicht sprechen!)

Der Sonntag öffnet dem fühlenden Künstler, vielleicht auch dem denkenden Menschen und Zeitenbeobachter, andere Darstellungen. Verhüllet ist dem Christen in allen seinen Tempeln seines Glaubens Symbol; ohne Zierde sind seine Altäre, verschlossen ihre heiligen Gemälde. Die feyerliche Messe beginnt: doch verbannt sind alle Instrumente; nicht einmal die sanfte Orgel lässt sich hören. Einfacher Choralgesang ertönt, aus den ältesten Zeiten des Christenthums; vielleicht noch verlorne Laute der griechischen Welt: doch ohne Rhythmus, ohne Metrum. Leider wird ihnen, so wie sie jetzt sind, Niemand einen Geschmack abgewinnen können. Dieser Choralgesang allein schallet durch die Hallen der Tempel. Doch die *Leidensgeschichte* des Erlösers wird nun dem Volke vorgetragen. Drey Priester singen, in tiefen, ernsten, wenig Töne umfassenden Choralmelodieen, des Evangelisten Worte. Der Chor, in vierstimmiger Musik, vertritt die Stelle des Volks, und schildert in kurzen, oft sehr richtig bezeichnenden Sätzen, die Aufrufungen des verblendeten Volks, das seinen Befreyer selbst dem Tode überliefert. Grosse Meister haben sich in vorigen Zeiten der Komposition dieses Passions (so wird dieser Gesang genannt) gewidmet, und fast jede Kirche hat davon ihre eignen. Liebhaber der alten Tonkunst haben das Vergnügen, ihn in der hiesigen königl. Kapelle so zu hören, wie ihn der berühmte Orlando di Lasso vor fast dritthalbhundert Jahren für dieselbe geschrieben hat, und Forscher des Alterthums mögen in dieser Kirchenceremonie den Ursprung des musikalischen Drama suchen.

Alles dieses geschieht in lateinischer Sprache. War sie doch einst Sprache der Welt, und dichteten doch die Poeten aller europäischen Nationen viele Jahrhunderte in ihr! Hätte der Tonkünstler älterer Zeit Worte einer andern komponiren müssen, würden wir wol die Meisterstücke tragischer Musik haben, die wir besitzen? Wie kurz, wie gerundet,

bestimmt und einfach ist diese Sprache! ganz wie für Musik gebildet! Die langen, immer wiederkehrenden Hülfswörter, die Artikel unserer Sprache, der ganze Bau aller unsrer Sprachen wie lästig, wie verwirrend sind sie für den Tonsetzer und Sänger, der mit Klarheit Empfindungen in Tönen darstellen will? Ist nicht schon deswegen, ohne noch von dem Wohllaute zu sprechen, die italienische Sprache so vorzüglich zur Musik geeignet, weil sie in ihrer poetischen Schreibart über alle Partikeln hinweggeilet, und sich die Participalconstruktion möglichst aneignet? Wie wenig denken deutsche Dichter daran! Doch nein! zuweilen thun sie es doch, und der Dichter der Schöpfung z. B., welche diesen Abend in dem Saale des Liebhaberkonzerts aufgeführet worden, hat es eingesehen. Wie oft höre ich nicht diese Poesie tadeln, weil sie ohne Blumen, Reimen und Metaphern ist, die dem Tonsetzer nichts helfen, ihn nur auf Irrwege leiten. Ihr, dieser schmucklosen, echt musikalischen Poesie hat Haydns Werk einen klassischen Werth mit zu verdanken. Denn warum werden wol seine Jahreszeiten weniger gesucht, weniger gehört? Ist sich etwa der grosse Mann nicht gleich geblieben? Er blieb es! Thomson, unsterblich ist der Gesang deiner Jahreszeiten doch dem Tonkünstler fluchtet er nicht! Malen der Einbildungskraft, das soll er nicht, Gefühle erwecken, das Herz rühren, das ist sein Beruf.

Mad. Reger, diese ausgebildete Sängerin, trug die Sopranstimme der zwey ersten Abtheilungen vor. Sehr jung kam sie nach Italien, wurde in einem Conservatorio mit der echten Weise des Gesanges bekannt und in alle Grundsätze der Musik eingeweihet. Sie ist Künstlerin, im wahren Sinne des Worts, und überflüssig wäre es, da viel zu sagen, wo das Verdienst entschieden ist und allgemein erkannt. Frau von Geiger, rühmlichst bekannt durch ihre ausgezeichneten Talente, und die Hrn Weichselbaumer, Mittermayr und Hoomüller sangen die andern Partien.

Musterhaft, wie immer, war das Ensemble des Orchesters. Nur die Schwäche der Sopran- und Altstimmen in den Chören wird von Jahr zu Jahr auffallender; und kömmt nicht ein vortheilhafter Umstand dazwischen, werden wir die Ehre, grosse Singstücke mit Chören zu geben, bald den Vorstädten und Provinzialörtern überlassen müssen, die, wie ein vor kurzem gegebenes grosses Konzert vermuthen lässt, so eine Gelegenheit kühn ergreifen werden — denn das *Wie* einer Darstellung kömmt ja bey dem grossen Haufen wenig in Betrachtung! —

Dienstag Abends ein zweytes Meisterstück deutscher Kunst! Es war Grauns Tod Jesu, zum Besten der Armen in der protestantischen Hofkirche aufgeführt. Woher kömmt es, dass diese Musik über Zeit und Zeitengeschmack siegt, und während so viele Werke dieser Art untergingen, sich immer noch mit Wohlgefallen erhält? Die grosse Natur, sie, die ewig unverändert in ihren Verwandlungen vor unserm betrachtenden Auge ausgebreitet erscheint — sie zusammenzufassen und nachzuahmen, ist des Malers Bestreben: wo ist in ihr für den Tonkünstler das Urbild, das seinen schwankenden Geist sicher leite? In den Werken seiner Kunstgenossen muss er herumwühlen, an dem herrschenden Geschmack, diesem schwachen Rohr soll er sich festhalten, und das bewegliche Menschenherz muss er befragen! Vor Jahrtausenden hatte die Dichtkunst, hatte die Malerey, schon ihr Ziel gefunden und nicht wenig Gewährte erreichten dies Ziel würdig. Aber die Tonkunst? Wol liegt ihr Keim in des Menschen Brust, doch welcher Pflege, wie vieler Zeit bedurfte es nicht, um die zarte Blume nur so zu entwickeln, als sie es jetzt ist? sie vor rauhen Winden, und rohen Händen zu schützen? Wie tief muss Graun in unser Herz gegriffen, wie erhaben über allen Zeitengeschmack die Wahrheit seiner

Kunst festgehalten haben, da uns sein Werk nach mehr als funfzig Jahren noch immer mächtig anreiht! — Frau von Geiger, Mad. Regec, die Hrn. Weisheelhammer und Mitiaimayr sangen in dem benannten Werke

Während diese geistvolle, ernste Musik in unsern Mauern aufgeführet wurde, stimmte man in unserer Vorstadt ein grosses, profanes Vokal- und Instrumentalkonzert an. Mad. Hertel, eine junge, talentvolle Frau, Mitglied des Weinmüllerschen Theaters, dem die Ehre dieses Konzertes angehöret, überraschte durch ihr artiges Klavierspiel jene Musikfreunde, die nicht mit diesen Erwartungen hingekommen waren. Eine grosse, in dem Anschlagzettel angekündigte Sinfonie von Haydn blieb weg. Niemand nahm es hier übel!

Mit ernster Feyer eröffnet sich der Donnerstag in den Tempeln. Die hohe Messe kündet mit Musik sich an. Instrumente, die volle Orgel, alle Stimmen vereinen sich, bey dem Lobgesang des Gloria. Der Schall aller Glocken begleitet ihn. Doch bald schweigt der Jubel, die Glocken verstummen auf allen Thürmen; in gedämpften, schwachen Lauten begleitet die Orgel den einfachen Gesang. Das Abendmal wird gereichet. Schöne Gesänge, von ältern, meist ungekannten Meistern, feyern diese heilige Scene. Besonders rührend ist der Gesang, der in der Hofkirche zu St. Michael alle Jahre an diesem Tage gehört wird. Besser vorgetragen, muss er jedes Herz, empfänglich für religiösen Empfindungen, zu stillen, innigen Thränen rühren!

Der stille Freytag

Immer näher komm ich auf meinem Wege,
Immer näher zum Tode des Sohnes!

In ernsten, rührenden Bildern erneuert heute die Kirche das Andenken an denselben. Die Musik entfaltet dabey ihr Schönstes, Gefühlvollstes. Popule meus, quid feci tibi etc. Wie viele grosse Meister haben diese empfindungsvolle Klage — deren Verstossen gegen Grammatik man hoffentlich überall übersiehet — in Tönen ausgedrückt! In der Hofkapelle hört man sie noch der Komposition des Beroaldi — ein vierstimmiger, tiefschwebender Choralgesang (in G dur) — In einer ganz verschiedenen Schreibart wird sie in der Hofkirche zu St. Michael angestimmt: durchaus im Einklange, wo eine einzelne Stimme mit dem Chore wechselt, und Orgel und Violen begleiten. Er ist aus E dur. Die Sage giebt ihn für ein Werk des Orlando aus; doch ist er offenbar eine spätere, aber sinnvolle Arbeit.

Ein vierstimmiger Hymnus in F moll: Vexilla Regis prodeunt — mit Posaunen, Orgel und Violen, der in eben dieser Kirche bald auf jenen Klaggesang folget, ist ohnstreitig das Erhabenste und Feyerlichste, was von dieser Art Musik in unsern Kirchen gehöret wird *). —

Im Grabe ruht nun der Erlöser. — Einst sah man in unsern Tempeln hohe, mannichfaltige Schaugerüste, mit allegorischen Vorstellungen gezieret, erleuchtet mit vielfarbigen Lampen. Verlohren hat sich der ersonliche Tand. Ein Altar in schwarzer Trauer, das enthüllte Bild des Erlösers, stille Gebete, Musiken aller Art, haben sich erhalten. Grosse Oratorien verschiedener Meister, Psalme, Hymnen, Pergolese's und Haydns Stabat Mater, dessen sieben Worte, mit oder ohne Chöre **) — waren sonst an diesem Abend zu hören. Noch jetzt hat fast jede Kirche

*) Noch vor zwey Jahren wurde, durch Veranlassung eines Musikfreundes, bey der Vesper des Palmsonntages ein achtstimmiges Magnificat von Orlando di Lasso gesungen, voll stiller Erhabenheit und Würde. Mangel und zu wenige Theilnahme der Sopranstimmen stehen öftern Wiederholungen von dergleichen Werken im Wege.

**) So wurden eben mit Chören zu der St. Anna-Kirche von einer Gesellschaft, worunter sich mehrere Mitglieder der königl. Kapelle befanden, sehr gut ausgeführet.

eine Gesellschaft von Musikfreunden, die, nach ihrer grössern oder geringern Anzahl, gewöhnlich ungesehen, dem stillen Grabe ihre Opfer bringen in verschiedenen Gesängen, Haydns sieben Worte zu Quatuor, mit sondern ernsten Sonaten dieses Meisters, und — selbst Unmündige wollen nicht zurückbleiben — mit bescheidenen Klaviertrios von Pleyel!

Schon am Vormittag des Sametags erschallet wieder neu der Glockenschall von den Thürmen, die volle Orgel ergiesst ihre Harmonieen; unter dem Schall der Trompeten und Pauken wird Abends die Auferstehung besungen. Eine echte Trümmer des alt-deutschen Kirchengesanges, die einzige ohne Veränderung, und ganz in ihrer ehrwürdigen, altmodischen Tracht, hat sich dabey in der St. Michaels-Kirche erhalten: Christ ist erstanden, in der alten ersten Tonart. Andere Kirchen haben diesen Gesang modernisirt, oder andere, leichtfüssige, neue Melodieen untergeschoben. Bey dem Scheine der Fackeln tritt eine feyerliche Prosession, begleitet von dem königlichen Hofstaat, aus der Kapelle hervor, durchgehet in feyerlichem Ernste die nähern Höfe der Burg; vierstimmige alte Chöre, vielleicht von Berneher, abwechselnd mit dem hellen Klang der Trompete, verbreiten sich weit in der Nachtstille. Die stille Woche ist geschlossen, und — der fröhliche Ostermorgen — diesmal in dichte Schneegewölke und düstere Sorgen eingehüllt — steigt bald am Himmel herauf.

---

Prag, d. 8ten Apr. Ohne Einleitung setze ich die Uebersicht der hiesigen musikal. Produktionen da fort, wo ich sie (nach No. 19. Ihrer Zeit.) abgebrochen habe. — Das nächste, was neu auf die Bühne gebracht wurde, war: Wladimir, Fürst von Novgorod, mit Musik von Bierey. Man kann dies etwas kein glückliches Produkt nennen, wenn es auch durch einige Coups, die, tausendmal angebracht, doch allezeit einige Wirkung hervorbringen, manchen Leuten gefallen hat. Was hat nicht gleich der Dichter hier für ein Stück Arbeit geliefert. Man bewundere ihn schon wegen der kühnen und ganz gewiss neuen Idee, einem Stummen die interessanteste Rolle der Oper zu geben! Das Publikum wusste diesen Meisterstreich zu würdigen und rief Hrn. Reinecke, der diese Rolle sehr brav gab, nach der Vorstellung hervor. Es kann vielleicht Fälle geben, wo selbst der verständige Komponist einen verkehrten Text zu behandeln nicht Umgang haben kann, ob Hr. B. hier in solchem Falle gewesen ist, weiss ich nicht: wol aber, dass das Publikum, und besonders das fremde, keineswegs gehalten ist, davon Notiz und die Sache anders zu nehmen, als wie sie selbst ist und ihm nun dargelegt wird. Die Musik selbst gehört in jenes gekünstelte Genre, welches weder das Gemüth noch den Verstand recht ansprechen will. Bizarre Harmonieen, fast durchgängiger Mangel an wirklich gutem Gesange und vielfältige Wiederholungen — dies lässt sich gar nicht ableugnen. Schwerlich wird darum diese Oper auf irgend einer Bühne ein dauerhaftes Glück machen, besonders da schon die Ouverture, die von allen Kennern einmüthig gemissbilliget ward, jedesmal schon die Zuhörer — eher verstimmt, als in die rechte Stimmung versetzt. Es zeigt sich bey der ganzen Arbeit, dass sich Hr. B. ein gewisses, allerdings berühmtes Vorbild erwählt hatte, aber auch ein Vorbild, welches, abgerechnet dass man es hier nicht mehr als das Höchste anerkennt, auch zu schwer ganz zu ergreifen ist, als dass seine Kopieen leicht glücken, und zu bekannt, als dass nicht sehr gelungene Kopieen gefallen könnten. Hr. Häser als Wladimir hatte fast das Ansehen eines hochfürstlichen Heiducken und spielte auch mit nicht viel mehr Charakter und Anstande. Mad. Fischer bewies uns, dass sie wol Sinn, nur leider nicht Sinn für

chen Rolle habe, indem sie, statt den lächerlich schnellen Uebergang von Hass zu Liebe, den der Dichter in ihre Rolle legte, zu mildern, denselben noch grell heraushob. Unser sonst so wackerer Hr. Schreinzer belehrte uns auch, dass ein Bösewicht nie in natürlichen Tönen sprechen, sondern vielmehr an sich drücken und pressen müsse, um auch dadurch zugleich anzukündigen: ich soll heute 'was Widriges darstellen!

Nach Wladimir kam die Zauberflöte an die Reihe. Die Direktion that diesmal, bis auf einige kleine Nachlässigkeiten, wieder alles ihr Mögliche, um die Produktion des grossen Mozarts würdig herzustellen, und wir bedauern nur, dass der Theatermaler, Hr. Czermak, dem Vertrauen der Direktion eben so wenig entsprach, als die Sänger durch das Orchester unterstützt wurden. Hr. Schreinzer gab den Sarastro mit Anstand und Würde, aber auch — doch wol nur der leidigen Mode wegen — mit mehr Verzierungen, als die einfache Erhabenheit dieses Charakters verträgt. Den Tamino sang Hr. Grünbaum vorzüglich brav und liess nichts zu wünschen übrig, als etwa, etwas mehr Feuer in den Scenen mit Pamina. Diese letztere gab Dem. Müller. Wir hörten ihre wohlklingende Stimme mit Vergnügen, aber freylich auch sonst nichts. Auch in dieser Rolle ist uns die treffliche Strinasacchi unvergesslich. Mad. Fischer gab sich viel Mühe, und kann die Königin der Nacht unter ihre glücklichsten Rollen zählen. Das übrige Personale wird es hoffentlich gern sehen, wenn wir darüber schweigen. Was Hr. Schmelka unsern Ohren angethan hat, wollen wir ihm auch verzeihen, wenn er seinen Mangel an Stimme gesteht, und sich damit entschuldigt, dass er bloss aus Ergebenheit gegen seine Direktion die Rolle des Mohren übernommen. Höchstens durften wir dann den Hrn. Kapellmeister fragen, wie es gekommen, dass er Hrn. Hasselschwerd nicht als so tauglich für den Monostatos erkannt hat, wie Hrn. Schmelka; und an diesen noch die Bitte gelangen lassen, aus Achtung für den grossen Mozart sich damit zu begnügen, dass er seine eigne Rolle verfehlt und nicht durch unzeitige Späßchen auch Andern ganze Scenen lächerlich macht — Das Orchester, von dem man doch glauben sollte, es müsse diese Oper auswendig können, verdient die schärfste Rüge für die vielfachen Fehler, die es sich zu Schulden kommen liess. Die Missgriffe mehrerer Tempos mag der Hr. Kapellm. verantworten.

Nach der Zauberflöte kündigte man uns eine neue Oper an: Die Rache, oder das Raubschloss in Sardinien, a. d. Französischen, in Musik gesetzt von J. Rösler, „Kapellmeister in wirklichen *) Diensten Sr. Durchlaucht, des Fürsten von Lobkowitz." Im vorigen Jahre machte Röslers Elisene bey weitem mehr Glück, als alle vorher gegebnen Opern — weshalb wir auch nicht begreifen können, warum sie jetzt, nach der neuen Einstudierung, nur einmal auf der Bühne erschienen ist —; und so war denn die Erwartung auf dieses neue Werk sehr gespannt. Und nicht die Erwartung allein, auch die Freude darauf war allgemein. Rösler ist ein Böhme, und, wenigstens in der Musik glüht der Patriotismus der Böhmen, wie schwerlich in einem andern Lande. Das Haus war wieder gedrängt voll, die Direktion hatte für den äussern Glanz alles aufgewendet, und drey neue Dekorationen fertigen lassen — unter denen zwar die von dem

*) Es sey uns hier erlaubt, einen lächerlichen Unfug zu rügen, den die hiesige Direktion als Mittel gebraucht, zu blenden und das Haus zu füllen! 1) Jedes neue, oder auch seit drey Jahren nicht gegebene Stück wird dreymal vor der Produktion angekündigt; und 2) Titel sollen imponiren. Es kann wirkliche Kapellmeister auch ohne Kapelle geben; allein man kann denn doch wol nicht in Diensten seyn, ohne es wirklich zu seyn!

k. ständischen Landschafts- und Theatermaler, Hrn. Posselt, den ersten Rang einnimmt, doch auch die von Hrn. Czermak besser als viele der vorhergehenden sind. Aber die Erwartung ward sehr getäuscht, vielleicht zum Theil eben weil sie so hoch gespannt war. Das Publikum blieb kalt, bey der dritten Vorstellung, die zu R.s Besten gegeben wurde, war das Haus schon sehr mittelmässig besetzt, und seitdem wurde die Oper nur noch ein paarmal und immer ohne bessern Erfolg gegeben. Ein schlimmes Zeichen bleibt es immer, wenn ein Publikum, welches für einen Künstler so eingenommen ist, als es das hiesige für Hrn. R. war, bey einem neuen Werke eine solche Kälte an Tag legt. Hr. R. kann den nachtheiligen Einfluss, welchen dies auf seinen Ruf hat, nicht besser tilgen, als wenn er gleich wieder eine bessere Oper schreibt.

Wenn wir nicht überzeugt wären, dass es Hrn. R. keineswegs an Schönheitssinn, und auch nicht an ästhetischen Kenntnissen mangelt, so würden wir über diese Oper kein Wort mehr sagen; indem wir also einige Fragen an ihn thun, so sehe er diese nur als einen Beweis unserer Achtung für sein aufblühendes Talent an, das wir, aus Liebe zur Kunst, nicht ohne Bedauern auf einem falschen Wege fortirren sehen können. Wir fragen daher: wie konnte Hr. R. dieses elende Machwerk in Musik setzen? wie konnte er sich entschliessen, seine Zeit und sein Talent so zu verschwenden? was sollen so viele Chöre, die kommen, singen und weggehen, ohne mit der Oper in irgend einer wesentlichen Verbindung zu seyn, wirken? welches soll überhaupt die Wirkung eines Drama seyn, das keinen Plan, keine Handlung, ja nicht einmal eine pikante Episode, die in unserer episodischen Zeit manchmal den Mangel der Haupthandlung ersetzen muss, und ein so abgedroschenes Ende hat? Wie konnte Hr. R. dies Stück eine grosse Oper beheissen, da das Ganze nur zehn Nummern, keine ordentlichen *Finalen*, und am Ende des letzten Akts nur einen ganz unbedeutenden Chor hat — ein Stück, welches nur den halben Abend füllen würde, wenn die *Zwischenakte*, der Dekorationen wegen, nicht fast eben so lange, als die Oper selbst, dauerten? Oder hat Hr. R. vielleicht diesen verschollenen französischen Stoff der unschuldigen Erkennung und Befreyung blos darum gewählt, um auch eine, den Franzosen nachgeahmte Musik darauf machen zu können? Wenn wir einen Parallelgang des Dichters und des Tonkünstlers annehmen, so müssen wir freylich gestehen, dass Hr. R. mehr leistete, als zu leisten war. Die Mühe, welche er sich in Rücksicht des harmonischen Gewebes gab, ist unverkennbar, wenn gleich der Erfolg nicht überall der glücklichste ist: dass aber der Komponist diesmal nicht aus seiner Individualität gearbeitet habe, behaupten wir aus dem Grunde, weil man in keiner seiner frühern Kompositionen — welche sonst gewöhnlich das Gepräge des bequemern italienischen Styls an sich tragen — ein so bizarres, barockes und zerstückeltes Wesen antrifft, als in dieser Oper. Widerwärtig ist das Getöse von Pauken und Trompeten, mit welchen Hr. R. fast jede Nummer — wo nicht anfängt, doch gewiss endet. Wollten doch unsre neuern Tonsetzer sich in den Werken älterer Meister Raths erholen, wo und wenn diese Instrumente mit unfehlbarer Wirkung anzubringen sind! Gluck und Mozart würden sie so sicher leiten! Noch einer Sünde müssen wir erwähnen, deren sich der Komponist bey dieser Oper schuldig machte: er liess nämlich den Vers in der Poesie und Musik so oft und so sehr ausser Acht. Nicht selten, und besonders in dem Recitative ss.... verlangt der Inhalt des Verses einen ganz andern Ausdruck, als er ihnen gab, und es gereichte fast zur Ehre des Verfassers, wenn man der Sage Gehör geben wollte, er habe einen italienischen Text komponirt und sodann erst eine Uebersetzung veranstalten lassen. Dass auf

Hr. Stegmayer dann mit dieser manchmal grosse Freyheiten herausnahm, ist bey einem solchen, an keine Fessel gewöhnten Genius leicht zu begreifen. Ob endlich Hr. R. nicht besser gethan hätte, statt eines blossen, in seinen Gliedern eben nicht sehr zusammenhangenden Einleitungssatzes, wenn er die Stille der Nacht zu mahlen sich bemüht, eine vollkommne und das Ganze charakteristisch bezeichnende Ouverture voranzuschicken, mag er uns selbst beantworten, wenn er über die misslungene Wirkung dieses seines Produkts mit Ruhe und Strenge nachgedacht haben wird.

Nach diesem kam, zum Besten des Hrn. Kapellm. W. Müller, eine grosse, heroisch-komische Oper von seiner eigenen Komposition: Das Schlangenfest in Sangora. Die Oper ist zu alt, und gewissermassen zu bekannt, um viel darüber zu sagen, übrigens ist sie weder heroisch noch komisch, und sollte eher musikalisches Allerley heissen. Die Leute kommen gewöhnlich, man weiss nicht woher, bleiben und singen, man weiss nicht wozu, und gehen, man weiss nicht wohin. Im ersten Akt ist die Handlung — wenn man dies anders eine Handlung nennen will — geendet; im zweyten fängt sie wieder an und endet eben so, nur dass hier der Sohn thut, was im ersten Akte der Vater gethan. Das erste jener Beywörter, welche uns der Zettel verkündigte, ist wahrer, als die beyden übrigen; denn die Oper spielt ohne alle Wiederholung drey und eine halbe Stunde, und hat so viel Musik, als eine Oper nur immer haben kann. diese gewährt indess noch den Vortheil, dass man so ziemlich vom Anfang bis zu Ende nach ihr tanzen kann. Dass Hr. M. das alte Kleid ausgeklopft, gewaschen und ausgeflickt hat, war sichtbar; die transparenten Stellen fielen aber durch die neu aufgesetzten bunten Stukken nur noch mehr in die Augen. Unter andern war sogar die bekannte Arie von Elmenreich: Das Leben ist ein Würfelspiel, eingelegt! —

Diesem folgte abermals ein ganz neues Produkt der Müllerschen Muse, als Faschingsposse angekündigt: Die Schwestern von Prag! Wir fragten uns, ob die Direktion die Oper wol nur für den kurzen Karneval einstudieren liess: aber man hat unsere Frage schon in der zweyten Fastenwoche durch eine neue Aufführung beantwortet, und fast scheint es, dass wie fortgesetzt, seit Jahren von dem Nebentheater verwiesene Stücke auf dem ständischen Nationaltheater gegeben werden, während man auf jenem Mehuls Opern aufführt, — und freylich zedert. Das Personale wandte alle Mühe an, das ohnehin niedrig Komische dieser Oper noch mehr niederzuhalten. Es war eine Freyheit und Gleichheit ohne Glauben; machte man Audimn nicht eben vielen Spass, so machte man sich ihn selber! Wir bedauern den braven Hrn. Polawsky, dass er sich verführen liess, den Chevalier Chemise zu übernehmen, und sich so nolens volens zum Sänger zu bilden, in welchem Fache er schwerlich so bedeutend, als in seinem eigentlichen, werden wird.

---

Berlin, d. 8ten Apr. Am 26ten März gab der bekannte Basssänger, Hr. Wunder, bey seiner Durchreise ein Konzert, das sich weder durch Gehalt auszeichnete, noch für den Unternehmer vortheilhaft war. Er sang in seiner bekannten Art eine italien. Scene und eine deutsche Arie von Franz Maurer, mit Dem. Koch und Hrn. Ambrosch ein Terzett von Winter, und mit Dem. Koch ein Duett von Paer. Die Hrn. Bottcher und A. Schneider bliesen ein Doppelkonzert für zwey Waldhörner, von der letztern Komposition, und Hr. Kruger ein Flötenkonzert von Müller.

Am 27ten gab der königl. Kammermus. Hr. F. Semler, Konzert. Auf eine kräftige Ouverture von G. A. Schneider folgte ein Duett von Paer, ges. vom Dem. Schuld und Hrn. Ambrosch. Hr. Semler spielte hierauf

mit gewohnter Zartheit und vielem Ausdruck ein Violakonzert von Arnold, wobey besonders das Adagio, nur von Violoncell und Contrabass begleitet, sich in Komposition und Vortrag auszeichnete. Hr. Blume vom Nationaltheater sang sodann sehr brav die bekannte marschmässige Arie aus Mozarts Figaro: Doch vergiss leises Flehn etc. Dem. Riese spielte ein Solo von Lauska aus C moll auf einem Eckardschen Fortepiano mit vieler Fertigkeit. Ein Canon mit Instrumentalbegleitung von Wenzel Müller befriedigte wenig. Der Herzogl. Gothaische Kammermus., Hr. Eberwein, spielte ein Violinkonzert von Rode mit ungemeiner Sicherheit, Fertigkeit u. viel Geschmack.

Am 29sten gaben die Hrn Gattermann und Hanemann in der St. Petri-Kirche vor einem zahlreichen Auditorium Grauns Tod Jesu. Dieses Nationalwerk ward im Geist des trefflichen Komponisten exekutirt, und Mad. Lanz, Dem. Greutz, und die Hrn. Ambrosch und Franz sangen die Solopartieen mit Kraft und Geschmack. Weniger gefiel die Aufführung dieser Musik am 5ten im Opernsaale unter der Direktion des Hrn. Assessors Zelter. Dem. Sebald und Voitus und die Hrn. Gern und Stümer sangen die ziemlich veränderten Solopartieen; die Exekution der Chöre (mit Ausnahme derer, die zu langsam genommen waren) von einem Theile der Singeakademie (alle waren nicht für würdig erklärt worden?) war sehr gut. Hr. Zelter gab auch am 12ten Apr. seine Komposition von Ramlers Kantate die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, von der ich Ihnen schon in den beyden vorigen Jahren Nachricht gegeben habe. Dem. Sebald und Voitus und die Hrn. Helwig und Stümer sangen die Solopartieen, so wie eine Auswahl der Mitglieder der Singeakademie die Chöre mit der von dieser, noch immer trefflichen Anstalt gewohnten Präcision.

München, d. 30sten März. Am 6ten dies. ward für Hrn. Eder, den Violoncellisten, ein grosses Konzert veranstaltet. Gebohren nicht ferne von unserer Hauptstadt, kam er schon sehr frühe in die Dienste des Kurfürsten von Trier. Ungeachtet der betrübten Veränderungen hielt er sich an jenen Gegenden fest, und kam nur auf kurze Zeit hieher. Zahlreich ward das Konzert dieses geehrten Künstlers besucht, und trägt gleich seine Spiel- und Kompositionsart Spuren eines dahingezogenen Geschmacks in sich, so ward doch sein Talent und seine grosse Fertigkeit allgemein erkannt. — Eine neue Ouverture von Beethoven erhielt dabey den verdienten Beyfall, doch das allgemeine Wohlgefallen konnte sie nicht an sich ziehen. Man ist hier noch zu wenig an den oft bizarren Geschmack dieses originellen Künstlers gewöhnt. Hr. Direktor Fränzl gab bey dieser Gelegenheit sein schon bekanntes Konzert, mit begleitenden Singchören, Harfen etc. wieder. Ein artiger, sinnreicher Gedanke! Doch für uns nicht ganz neu! Schon länger hören wir in Kirchen ähnliche Violinkonzerte mit dem Text der Messe. Doch ein Kunstwerk an seinen Platz, in sein Licht zu stellen, ist kein gemeines Verdienst! Es verräth den Denker und Kenner!

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. 13.)

# INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. N°. IX. 1809.


### Anzeige einer neuen Gesangschule nach Pestalozzischen Prinzipien.

Wenn die Pestalozzische Methode wahrhaft elementarisch ist, in dem Sinne, in welchem Sie es zu seyn behauptet, so ist sie auch ausführbar den Weg zur Kunst, zur Kunstbildung in jedem Sinne. Dass sie es sey, hat ein Glied des Pestalozzischen Bundes, Hr. Pfeiffer in Lenzburg, im Gebiete der Musik zu beweisen sich vorgenommen. Derselbe forderte mich auf, als Musiker ihm bey seiner Unternehmung an die Hand zu gehen. Diese Aufforderung kam mir um so erwünschter, da die Verfertigung einer vollständigen und ausführlichen Gesangschule und die Stiftung meines Singinstituts ohnehin in meinem Lebensplane lag, und ich mich nun noch überzeugt hatte, dass die Erfindung dieses tiefdenkenden Pädagogen, die allerglücklichste, die in musikalisch-pädagogischer Hinsicht je gemacht worden ist, schon durch die That an seinen Zöglingen bewährt, nicht allein die Cultur des Gesanges allseitig verbreiten, sondern selbst in der Geschichte der Tonkunst gleichwie in der Geschichte der Pädagogik Epoche machen wird, indem sie den Musiker vollends in den Stand setzt, eine Tonkunstlehre aufzubauen, die, Sinn und Talent des Kindes naturgemäss entwickelnd, in lückenloser Fortschreitung vom Einfachsten zum Höchsten, vom Volksgesange bis zur Auffassung und Ausübung polyphonischer Kunstwerke leicht und sicher hinführt.

Dass ich den Umfang und die Wichtigkeit unserer Aufgabe kunstwissenschaftlich erkannte, soll für den denkenden Pädagogen und den denkenden Musiker in einer ausführlichen Anzeige dargethan werden. Dass wir den Praktiker sorgsam berathen, mögen einstweilen unsere Versprechungen beweisen. Sie sind aus Geiste, von unserm verehrten Pestalozzi selbst aufgelegt, mit dessen Vorwissen und Gutheissen alles geschieht, was wir hier zu thun haben.

„Form und Inhalt, ganz der Bedürfnisse der Menschenbildung in diesem Punkte befriedigend, sollen, „wie sie auf der einen Seite den Forderungen des „Kunstphilosophen entsprechen, nicht minder dem, „was der praktische Erzieher wünschen mag, und „selbst den Kräften des Landschullehrers angemessen „seyn. Ja, jede einigfähige Mutter wird ihr Kind, und „das ältere Geschwister wird das jüngere nach dieser Anweisung leicht zum Gesange anführen können.“ Dies sind Pestalozzis eigne Worte, mit denen er seinen Freunden und den Freunden der Menschenbildung unsere Unternehmung empfahl; und wir werden unsern ganzen Ernst, Kraft und bisherige Erfahrung aufbieten, um seinen Verheissungen Ehre zu machen.

Der Preis des Ganzen und der einzelnen Theile kann noch nicht bestimmt angegeben werden, da die Anzahl der Subscribenten den Grad der Wohlfeilheit bestimmen muss. Wir versprechen auf jeden Fall ein der Bogenstärke nach wohlfeiles Werk. Für einmal können wir nur sagen, dass das Fundament des Ganzen oder die erste Abtheilung, welche den Elementarcursus der Gesanglehre für Volk und doch die Propädeutik der Tonkunst überhaupt, vollständig und überdiess eine ansehnliche Anzahl von Stimmübungsstücken und Gesängen enthält, zwischen 4 und 5 Schweizerfranken (1 Rthlr. 15 gr. und 2 Rthlr. sächs. *[illegible]*) kosten wird.

Diese erste Abtheilung erscheint so bald als möglich; zuverlässig im Laufe des Sommers 1809. Sie wird in gewissem Sinne ein für sich bestehendes Ganzes ausmachen. Niemand, der darauf abonnirt, ist gehalten, zugleich auf die Fortsetzungen zu subscribiren, z. B. die Lehre für die höhere individuelle Singkunst oder die Vortragslehre für den Sologesang, in welchem sich das Individuum zum darstellenden Künstler erhebt. Die Fortsetzungen werden später aber in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Elementarbuche geliefert werden.

Die Subscription wird von dato an eröffnet, und man wendet sich dafür an das Pestalozzische Institut in Iferten, oder an Hrn. M. Tr. Pfeiffer, Erzieher in Lenzburg, oder an mich selbst, in entferntern Gegenden an die zunächst gelegene Buch-

oder Musikhandlung. Man bittet um leserliche Schrift der Namen, die man dem Werke beyzudrucken gesonnen ist.

*Zürich, im März 1809.*

Hans Georg Nägeli.

## Musikanzeige.

Das fünfte Heft der Teutonia ist erschienen. Es enthält: Einladung aufs Land von Tiedge. — Abendlandschaft von Matthisson — Wonnelied von Salis — Der Garten des Lebens von Tiedge. — Aschermittwochslied von Jacobi. — Skolie von Mahlmann.

Zürich, im Februar 1809.

Hans Georg Nägeli.

### *Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

Beethoven, L. v. 4me Sinfonie Op. 60, arr. p. Pianoforte par Fr. Stein 2 thl. 8 gr.

Eberl, A. Caprice et Rondeau pour le Pforte à 4 mains. Op. 42. 1 thl. 8 gr.

— — gr. Sonate p. le Pforte. Op. 43 1 thl.

— — grand Concerto pour 2 Pianos avec accomp. de grand Orchestre. Op. 45. 3 thl. 16 gr.

Neue Berliner Favorit Tänze f. d. Pfte No. 14. 8 gr.

Berton, Ouverture d'Aline, Reine de Golconde arr. p. Pforte 8 gr.

Handbuch f. Klavierspieler v. V. Seitz, 1tes Werk. 8 gr.

Santi, Vinc. 12 Walzes p. le Pforte av. accomp. de Flute ou Violon et Violoncelle ad libit. Op. 6. 10 gr.

Moscheles, Ign. 10 Variations sur l'Air favori de l'Opera: Der Dorfbarbier p. le Pforte. 20 gr.

Hummel, J. N. 12 Tänze componirt f. d. Apollo Saal im Jahre 1809, f. d. Pforte eingerichtet. 20 gr.

Gyrowetz, A. 10 Allemandes p. le Pforte 8 gr.



Kayenitz, Ant. 6 Menuets p. le Pforte. 12 gr.

Candeille, Ph. Thême favori varié pour le Pianoforte. Op. 17. 12 gr.

Pleyel, J. 3 petits airs et Rondos très faciles p. Pforte. Violon ad libit. Op. 63. Liv. 1. 2. à 14 gr.

Gyrowetz, Ad. Ouverture de l'Op. les pages du Duc de Vendôme p. la Pforte. 10 gr.

Dalayrac, Ouv. de Gulistan ou le Hulla de Samarcande p. la Pforte. 8 gr.

Cimarosa, Ouverture de l'Op. les Horaces et les Curiaces p. Pforte. 10 gr.

Catel, Ouvert. de Semiramis p. Pforte. 8 gr.

Spanische Originalstücke f. d. Pforte. 1tes Heft. 8 gr.

Leidesdorf, M. J. Adagio et Rondeau p. le Pforte Op. 20. 12 gr.

Kauer, F. 12 Hongroises p. la Pforte. 12 gr.

Pasyetschek, Fr. 10 Variations p. le Pforte. 12 gr.

Duport's Musikstücke welche von demselben bey Gelegenheit der Vorstellung verschiedener Ballette für das Wiener Hoftheater gesetzt wurden 1—6tes Heft. à 16 gr.

Pleyel und Dussek's kleine Klavierschule. 12 gr.

Schwelcer, 3 petites Sonates faciles et progr. à l'usage des Commençans pour le Pianoforte. Liv. 1. 2. 3. à 12 gr.

Neumann, Fr. A. 12 Variations p. le Pforte sur le thême de Don Juan: La ci darem la mano. Op. 19. 12 gr.

— — 12 Variations sur la marche de l'Op. Hadrian de Weigl. Op. 20. 12 gr.

— — 10 Variations pour le Pforte sur une gavotte de la Pantomime Arlequin und Colombine Op. 23. 12 gr.

— — 12 Variations p. le Pforte sur la marche du Ballett Helene et Paris. Op. 24. 12 gr.

— — 9 Variations p. le Pforte sur l'air: Mädel, guk mir so nicht ein. Op. 25. 6 gr.

— — 10 Variations p. le Pforte sur le Thême de Pas seul favori dans l'Opera Armide. Op. 26. 12 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten May. N°. 31. 1809.

***Vorschlag zu einer wesentlichen Verbesserung im Bau der Guitarre.***

Ein musikalisches Instrument, welches sich seiner Leichtigkeit und Anmuth wegen so allgemein beliebt gemacht hat, wie die Guitarre, verdient es wol, dass man das Wesentliche seines Baues auch einmal nach den Gesetzen der mathematischen Tonkunst untersucht. Es ist wol keine Uebertreibung, wenn man annimmt, dass unter zehn Guitarren kaum eine zum Vorschein kommt, welche alle Akkorde, auch die auf den höhern Plätzen und wenn alle sechs Saiten mitklingen sollen, mit vollkommener Reinheit giebt. Wenn sich Ausnahmen von dieser Voraussetzung zeigen, so liegt es theils an dem genügsamen Ohre des Spielers, theils an der Beschränktheit des Spiels, indem der Verfertiger die gewöhnlichsten Akkorde möglichst reinklingend gemacht hat, oder an einem glücklichen Zusammentreffen mehrerer Fehler, deren Wirkungen sich wechselseitig aufheben. Die Folge gegenwärtiger Abhandlung wird dieser Behauptung bald den Anschein des Paradoxen nehmen. Jetzt erwähne ich nur noch, dass vollkommene Reinheit der Akkorde das wesentlichste Erforderniss gerade eines Instrumentes seyn muss, welches mehr für die Harmonie, als für die Melodie bestimmt, und dass eben diese Vollkommenheit in den Akkorden ein Gegenstand der mathematischen Tonkunst ist. Der Verfertiger hat die vollständige Herstellung dieses Erfordernisses völlig in seiner Gewalt. Kann er auch die Stärke, Feinheit und den metallischen Gehalt des Tons nicht verbürgen: die Reinheit der Akkorde muss er verbürgen können.

Bey allen Guitarren, die ich je gesehen habe, war der Sattel dem Hauptsteg parallel. Mag nun der Verfertiger des Instruments die Bünde nach dem Gehör oder nach den Abmessungen eines Temperatursystems bestimmt haben: so liegt dem Baue der Guitarre doch immer der Satz über das bekannte Verhältniss der Saitenlängen und der Tonhöhen zu Grunde. Es ist aber bekannt, dass dieser Satz gleiche spannende Kräfte voraussetzt. Da nun beym Niederdrücken der Saiten auf die Bünde eine höhere Spannung derselben erfolgt, da dieser Zuwachs der Spannung nicht blos auf verschiedenen Plätzen, (Bünden) sondern auch auf verschiedenen Saiten im Verhältniss ihrer Dicke sehr verschieden ausfällt: so begreift der mathematische Tonkünstler leicht, dass eine Guitarre, auf welcher Bünde, Steg und Sattel parallel liegen, niemals vollkommen reinstimmig seyn könne. Ich will versuchen diesen Satz und dessen Richtigkeit auch dem Liebhaber begreiflich zu machen.

Wenn die Spannung einer Saite nicht verändert wird, so giebt sie die Oktave, die Quinte, oder die Quarte u. s. w. an, je nachdem man sie um die Hälfte, oder um ein Drittheil, oder um ein Viertheil verkürzt. Diese Verkürzung nun soll durch das Niederdrücken der Saite auf die Bünde bewirkt werden. Dabey bleibt es aber nicht. Durch das Niederdrücken wird die Saite aus ihrer

geraden Richtung in eine krumme gedehnt, d. h. ihre Spannung wird erhöht. Das Gefühl an dem niederdrückenden Finger lässt schon diese Vermehrung der spannenden Kräfte empfinden. Wäre diese Spannung, oder vielmehr der Zuwachs der Tonhöhe, so weit er von der durch das Niederdrücken vermehrten Spannung herrührt, auf allen Saiten bey gleichen Bünden gleichgross: so hätte dieser Umstand eben nichts zu bedeuten, man könnte die Stelle der Bünde darnach verbessern. Allein die Spannung wird bey den tiefen Saiten beträchtlich mehr verstärkt, als es bey den höhern Saiten der Fall ist. Um sich hiervon recht deutlich zu überzeugen, darf man nur die Zunahme der Tonhöhe bey gleichen Umdrehungen der Wirbel der E- u. $\bar{e}$-Saite vergleichen. Die Höhe der ersten Saite nimmt um eine grosse Terz zu, wenn der Wirbel um den achten Theil des Kreises gedreht wird, statt dessen die Chanterelle bey gleich grosser Umdrehung nur um einen halben Ton steigt.

Könnte sich Jemand durch diese Gründe nicht rationell von der Richtigkeit der Behauptung überzeugen, dass der bisherige Bau der Guitarre keine vollkommen richtige Harmonie geben könne: so versuche man es nur auf dem ersten besten Instrumente dieser Art, die leeren Saiten vollkommen rein zu stimmen. Je reiner die Stimmung gerathen ist, desto weniger werden die höhern Bünde einen reinen Akkord geben.

Es werden zwar mancherley Mittel angewendet, diesem Uebelstand abzuhelfen. Man versucht sein Glück mit einer andern Wahl der Saiten, man erhöht an den Bünden; man giebt dem Instrument absichtlich eine schwebende Stimmung von der Beschaffenheit, dass jeder Akkord zwar nicht rein, aber doch leidlich wird, man spielt auch zuweilen, wie man sich auszudrücken beliebt, das Instrument aus — eine Phrase, mit welcher, in diesem Sinne genommen, wol häufig die Nachgiebigkeit des Ohres, welches sich an das Instrument durch längern Umgang gewöhnt, verstanden wird. Alles dieses sind aber nur halbe Maassregeln. Eine radikale Abhülfe ist nur in der Natur der Sache zu suchen. Dem Verfertiger musikalischer Werkzeuge, der über die Mechanik derselben nachdenkt, wird es willkommen seyn, die Art und Weise kennen zu lernen, wie ich eine Probe-Guitarre nach diesen Sätzen konstruirt habe.

Die bisherigen Betrachtungen geben zwar an die Hand, dass vom Parallelismus der Stege, Bünde und Sattel abgegangen werden musste. Allein ich kannte die Grösse dieser Divergenz noch nicht, da ich es nicht für zweckmässig hielt, die accessorische — nicht in der Verkürzung der Saiten gelegene — Tonerhöhung und die daraus folgende Grösse der Divergenz durch Rectifikation der krummen Linien und durch das Abmessen der Saitendurchmesser zu bestimmen.

Ohne diesen, an sich gewiss interessanten Weg zu verwerfen, wählte ich für jetzt den leichtern und kürzern, den Weg der Versuche, und verfuhr auf folgende Weise.

Durch ein besonders hierzu vorgerichtetes Monochord wurde die wahre Höhe für jeden Ton auf den Platzen der E-Saite bestimmt. Auf der Guitarre wurde nämlich durch bewegliche Bünde für jeden Platz die richtige Stelle gesucht, und mit dem Hin- und Herschieben der beweglichen Bünde so lange fortgefahren, bis zwischen dem Tone des Monochords und dem Tone der Guitarre kein Unterschied mehr wahrzunehmen war. Auf gleiche Weise wurde mit der $\bar{e}$-Saite verfahren. Dass der Grundton des Monochords mit der E- u. $\bar{e}$-Saite beständig im Einklang erhalten werden musste, dass hierzu wiederholte Verifikationen nöthig waren, dass bey dem ersten Platz nur ein beweglicher Bund, bey den übrigen aber zwey gebraucht wur-

den, dass endlich die fixen Bünde genau so hoch über die Fläche des Griffbrets hervorragen mussten, als die Höhe des beweglichen betrug: dies sind Bemerkungen, deren blosse Erwähnung für jeden Künstler hinreichend ist. Hieraus ergab sich für eine Guitarre, deren Mensur 6044 Millimeter *) war, folgendes Resultat:

| Bünde oder Plätze | Saitenlänge nach dem Monochord | Distanz der Bünde vom Sattel, | | |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| | | nach dem Monochord | nach dem Versuchen | |
| | | | auf der E Saite | auf der $\overline{\overline{e}}$ Saite |
| 0 | 6044 | 0 | 0 | 0 |
| 1 | 5704 | 340 | 280 | 340 |
| 2 | 5384 | 660 | 591 | 656 |
| 3 | 5082 | 962 | 895 | 956 |
| 4 | 4796 | 1248 | 1178 | 1241 |
| 5 | 4527 | 1517 | 1446 | 1508 |
| 6 | 4273 | 1771 | 1698 | 1762 |
| 7 | 4033 | 2011 | 1937 | 2002 |
| 8 | 3806 | 2238 | 2162 | 2226 |
| 9 | 3592 | 2452 | 2375 | 2438 |
| 10 | 3391 | 2653 | 2575 | 2638 |
| 11 | 3201 | 2843 | 2764 | 2827 |
| 12 | 3020 | 3024 | 2944 | 3007 |

Die Vergleichung der zwey letzten Spalten giebt die gesuchte Divergenz. Sie ist zu bedeutend, als dass man die Bünde ohne weiteres um so viel neigen könnte. Dieses würde theils das Instrument entstellen, theils die an parallele Bünde gewöhnten Spieler irre machen. Es kann dieses aber leicht vermieden werden, wenn man den Sattel schief legt, und dem Hauptsteg die bisherige, auf die Richtung des Halses senkrechte Richtung lässt. Dadurch fällt die Richtung der Bünde ziemlich parallel und ziemlich senkrecht auf der Richtung des Halses aus. Ueberhaupt wird die Vorschrift zur Struktur einer völlig reinen Guitarre in folgenden Regeln ausgedrückt werden können:

1) Man gebe dem Sattel eine schiefe Lage, dergestalt, dass die $\overline{\overline{e}}$-Saite ungefähr um den hundertsten Theil länger wird, als die E-Saite.

2) Man wähle den Bezug der Guitarre so, dass die Dicke der Saiten proportionirlich abnimmt.

3) Man bestimme durch Versuche und unter Anwendung eines guten Monochords sämtliche Plätze der E- u. $\overline{\overline{e}}$-Saite durch bewegliche Bünde nach der oben beschriebenen Art.

Hat man kein Monochord, so kann man die Vertheilung der Plätze auf der E- u. $\overline{\overline{e}}$-Saite nach dem Verhältnis der, aus den zwey letzten Spalten obiger Tabelle ersichtlichen Zahlen bewirken und man wird dadurch schon ein Instrument erhalten, welches in Rücksicht der Reinheit der Akkorde sich besonders auszeichnen u. Guitarren von gewöhnlicher Struktur weit übertreffen wird. Inzwischen ist es die Absicht gar nicht, die numerischen Werthe dieser Tabelle für so genau auszugeben,

*) Ein Millimetre ist $\frac{4433}{10000}$ Pariser Linie.

dass sie als Grundlage für die Konstruktion jeder Guitarren gebraucht werden sollen. Abgerechnet, dass ihre Bestimmung vom Bezug und von der Höhe der Bünde abhängt, wird sich auch durch ein geübteres Ohr manche Berichtigung derselben ergeben. Eben deswegen rathe ich dem Künstler nach No. 3. der oben gegebenen Vorschrift zu verfahren. Eine nicht ganz überflüssige Erinnerung ist noch diese, dass eine nach diesen Grundsätzen gebauete Guitarre völlig rein gestimmt werden muss, nicht aber mit einer Schwebung, welche sich vorzüglich gute Guitarrenspieler, wegen der bisherigen unrichtigen Theilungsart, angeeignet haben.

Zum Schluss halte ich noch zwey Bemerkungen für nöthig, deren eine den Instrumentmacher, die andere den theoretischen Musiker angeht.

Die bisherigen Monochorde haben mehr oder weniger den allgemeinen Fehler der Guitarren an sich. Die Vorrichtungen nämlich, welche man zur Verkürzung der Saiten gebraucht, wirken auch mit — mehr oder weniger — auf die Spannung der Saite. Ist dieses auch noch so wenig, so wird der Einfluss auf den Ton doch bedeutend, wenn die Saite schon beträchtlich verkürzt worden ist. Da es zu umständlich seyn würde, den, bey allen Monochord-Instrumenten vorausgesetzten Zustand der gleichen spannenden Kräfte durch freyhängende Gewichte herzustellen: so besteht die einfachste Komposition der Spannkraft, welche die Verkürzungs-Vorrichtung ersetzen könnte, in Federn, an welche die Saiten befestigt werden. Bringt man noch einen Regulator an, vermöge dessen die Spannkraft der Feder vermehrt oder vermindert werden kann: so kann man mit dieser Vorrichtung allen Erfordernissen eines Tetrachords genügen.

Aus der zweyten Spalte wird der Theoretiker nicht blos eine Hinneigung zur gleichschwebenden Temperatur, sondern auch eine Eigenthümlichkeit bemerken, die bey der Oktave sogar ein Paradoxon darstellt. Ich bemerke hierbey, dass ich mir eine eigene Temperatur aus physikalisch-mathematischen Gründen konstruirt habe, und dass aus dieser Temperatur die ersten Elemente zur Theorie des Kontrapunkts hervorzutreten scheinen. Das Eigenthümliche besteht in der Schwebung der Oktave, deren Grösse aus arithmetischen Betrachtungen abgeleitet worden ist. Die nähere Ausführung verspare ich auf eine andere Gelegenheit. Vor jetzt musste ich dieses erwähnen, weil sonst die Zahlen 5020 u. 5024. für Schreib- oder Druckfehler gehalten worden wären.

Arzberger.

---

N a c h r i c h t e n.

---

**Frankfurt a. M.**, d. 9ten April. Hr. Friedr. Graff, erster Violoncellist, und seine Gattin, geborne Böheim, Sängerin — beyde in königl. Wirtemberg. Diensten, gaben vor zwey Monaten hier Konzert. Er bewies uns in einem Konzert und Variat. fürs Violoncell, von eigener Komposition, dass er für dies Instrument sehr schwierige Passagen schreiben, und dieselben bestimmt, rein, auch mit Geschmack, vortragen könne. Ob er gleich die Zuhörer gerade nicht entzückte, so mussten doch alle, welche sein Spiel beachteten und beachten konnten, die Leichtigkeit staunend bewundern, mit welcher er die grössten Schwierigkeiten sicher und rein ausführte. In diesem Punkte kann er zu den grössten Virtuosen dieses Instruments gegenwärtiger Zeit, gerechnet werden. — Mad. Graff riss das ganze Auditorium an sich; dem Eindruck ihres Portamento, ihrer Rouladen, ihres Trills etc., ihrer vollantönenden Stimme, war nicht zu widerstehn. Alles, was sie unternahm, wurde von ihr in der grössten Vollständigkeit ausgeführt. Sie zeigte uns in einem Recit. und einer Arie von Mertin, einem Rondo von

Weigl, und einem Duett von Portogallo, welches sie mit Hrn. Berger sang, dass sie wirklich den Forderungen entspricht, die an grosse Sängerinnen gemacht werden können. — Dieses Künstler-Paar verweilte zu unserm grossen Vergnügen einige Zeit bey uns. Mad. Ge. trat mehrmals auf dem Theater in verschiedenen Opern auf, und erndtete auch da ungetheilten Beyfall.

Nicht weniger erfreute uns ein Besuch des Herzogl. Oldenburgischen Konzertmeisters, Hrn. Kiesewetter. Dieser sehr geschickte Violinspieler gab am 8ten April Konzert. Wir hörten in demselben die kräftige Sinfonie von Mozart aus D dur, von unserem vortrefflichen Orchester musterhaft dargestellt. Hr. Kiesewetter spielte dann ein gut, und besonders effektvoll geschriebenes Violinkonzert von Krommer, und trug dieses in einer Vollendung vor, dass es uns einen seltenen Genuss gewährte. Es rechtfertigte schon dadurch das Zutrauen, das man hier, nach fremden Urtheilen, zu ihm, als einem grossen Violinspieler, gefasst hatte, in vollem Maasse. Hr. Liberati sang ein Rondo von Steckel. Lib. ist bey der hiesigen Oper engagirt; sein Name klingt zwar italienisch, aber er ist doch ein ehrlicher, gutes Deutscher, von feiner Bildung und mannichfachen Kenntnissen — einer von den vielen Männern, welche die Ereignisse der letzten Jahre aus bedeutenden Verhältnissen, aus beträchtlichem Glücksstande und Wirkungskreise geworfen und genöthigt haben, das, was sie sonst zu ihrer Erholung übten, nun zu ihrer Erhaltung anzuwenden. Er betrat hier zuerst das Theater, und wählte zum ersten Versuch die Rolle des Titus in Mozarts Oper gleiches Namens. Dieser Versuch gelang ihm im hohen Grade. Er hat eine kräftige, deutsche Tenorstimme, und versteht mit dieser Anstand und zweckmässige Aktion auf dem Theater zu verbinden, und schon das sichert ihm allgemeinen Beyfall. Aber er versteht auch zu singen, und kann auch singen, und zwar gut und verständig singen: das hat er schon oft bewiesen, und bewies es auch heute, so viel es möglich war, in dem Rondo von Steckel. — Hr. Wippert, ein neues Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters, blies ein Konzert auf der Klarinette von Krommer, und zeigte sich als wahren Virtuosen auf diesem Instrumente. Volles, kräftiger, dabey biegsamer und äusserst angenehmer Ton, Fertigkeit und Geschmack sind bey ihm zu finden, und demnach kann er wol überall, wo er sich hören lässt, Anspruch auf gerechten Beyfall machen. — Die zweyte Abtheilung eröffnete die einnehmende Ouverture aus Sophonisbe von Paer. Dann folgte eine Konzertante für zwey Violinen von Winter, gespielt von den Herren Kiesewetter und Joseph Schmitt. Das Ganze wurde musterhaft ausgeführt. Ueber Hrn. J. Schmitt, diesen jungen, talentvollen, angehenden, emporstrebenden Künstler, werde ich bey einer andern Gelegenheit noch Anlass finden, Ihnen mehr zu sagen. Die Hrn. Hill und Berthold sangen ein ziemlich unbedeutendes Duett von Weigl, es wurde auch so genommen und aufgenommen. Zum Schluss des ganzen Konzerts spielte Hr. Kiesewetter noch Variationen, in welchen er sich in seiner ganzen Trefflichkeit zeigen konnte. Er legte da eine unbeschreibliche Gewandtheit in allen Stricharten, und in der Art seines Vortrags einen wahren Kunstgeschmack dar. Ein starkes Auditorium, grosse Aufmerksamkeit und lauter Beyfall, bewiesen ihm, dass seine Vorzüge erkannt wurden.

---

Berlin, d. 21ten Apr. Den 20ten ward zum Benefiz für Mad. Bethmann zum erstenmal Klingemanns Columbus gegeben. Hr. Beschort gab diesen würdig gezeichneten Charakter musterhaft, und die ganze Darstellung war rühmenswerth. Die zur Handlung gehörige Musik ist vom Hrn. Kapellm. Weber. Besonders charakteristisch war die Musik der Chöre und Märsche, namentlich beym Ein-

pfang des Kaziken (Hr. Labes) mit Siegesgesängen im zweyten Akte, und bey der Todtesfeyer der Melvida (Mad. Schröck) im 3ten Akt.

Am 12ten gab Hr. A. Schmidt, Privatlehrer auf der Guitarre, im Saale des englischen Hauses ein musikalisches Divertissement. Man hörte mehrere gute Solostücke — ein Mozartsches Quartett, mehrere Gesänge etc. Hr. S. selbst trug verschiedene Lieder und andere Gesänge von seiner Komposition, mit Begleitung der Guitarre und zum Theil auch einiger andern Instrumente, vor.

Am 15ten gaben die Hrn. Schröck und Westenholz Konzert im Theatersaal. Der erste Theil ward mit Cherubini's imposanter Ouverture aus Lodoiska eröffnet. Hr. Westenholz blies hierauf mit bewundernswürdiger Kunst und herrlichem Ausdruck ein schönes, von ihm komponirtes Hoboekonzert aus F dur. Dem. Koch sang sodann eine Scene aus Paers Griselda mit obligater, von Hrn. Clemens gespielter Viole. Zuletzt blies Hr. Schröck, so angenehm wie immer, ein Flötenkonzert. Im zweyten Theil spielte einer der besten Schüler Rombergs, Hr. Weisse jun., ein Violoncellkonzert von seinem Lehrer. Dem. Koch und Hr. Benike sangen das Duett aus Paer Sargino, mit obligater, von Hrn. Bär geblasener Klarinette. Zuletzt bliesen, wetteifernd an Kunst und Ausdruck, die Hrn. Schröck und Westenholz ein neues Doppelkonzert für Flöte und Hoboe, von des letztern Komposition.

Den 20sten gab Mad. Gröbenschütz, eine unserer talentvollsten Dilettantinnen, Konzert im Theatersaal. Sie spielte mit vieler Fertigkeit und ziemlichem Ausdruck das bekannte Trio vom Prinzen Louis Ferdinand aus Es dur, mit Begleitung der Hrn. Hummerich und Kranz, und eine Sonate von Dusseck aus A dur; weniger gefiel ihr Gesang, indem sie mit den Hrn. Blume und Weitzmann das Terzett aus Paers Sargino sang. Ausserdem verdienen Auszeichnung: Mehuls treffliche Ouverture aus Adrian, eine Scene von Righini, ges. von Dem. Koch, ein Hornkonzert von Riotte, geblasen von Hr. Schunke, und die ferner Vokalharmonie, indem drey Stücke — Sanctus, Agnus Dei, Dona nobis — aus einer Messe für Männerstimmen a Capella von Rungenhagen, im Ganzen gut, aus der Ferne gesungen wurden. Der Saal war, für diese Jahreszeit, ziemlich voll.

---

*Vorläufige Notizen.*

---

Im Wiener Burgtheater ist in der Charwoche Haydns Schöpfung von zweyhundert Musikern in der Bauchkuppel jenes Theaters sehr gut ausgeführt und mit unserm Beyfall aufgenommen worden. Ebendaselbst im Theater an der Wien hat man Händels Messias mit gewohntem Erfolg gegeben. — Alle Urtheile, die uns von Wien aus zukommen, und die öffentliche Stimme daselbst nicht weniger, geben der Musik zu Weigls Schweizerfamilie vor der zum Waisenhaus noch den Vorzug. — In den Wiener Hoftheatern ist im Anfange des Aprils eine neue kleine Oper in einem Akte: das Grenzstädtchen — mit Musik von Riotte, der sich jetzt in Wien aufhält, gegeben worden, und hat nicht missfallen, aber auch kein bedeutendes Glück gemacht. Das Stück ist nach Kotzebue's Lustspiel, die Brandschatzung, die Musik fand man ziemlich lebhaft, fliessend und angenehm, aber zu gewöhnlich. — In der Nachricht, Beethovens fortwährenden Aufenthalt in Wien betreffend, (No. 25. d. Z.) ist die Stelle zu berichtigen, dass diesem Künstler der Ruf nach Kassel durch Hrn. Reichardt zugekommen sey; B. erhielt denselben vielmehr durch den königl. westphäl. obersten Kammerherrn, Hrn. Grafen Truchsess-Waldburg, und zwar zum Amte eines ersten Kapellmeisters. Dass Hr. Reichardt nicht mehr in königl. westphäl. Diensten sey,

brachten wenigstens mehrere öffentliche Blätter, und unwidersprochen. — Der sorgsame und schön ins Auge fallende Druck der vollständigen Sammlung der Lieder und andern Gesänge Göthe's, von Hrn. Reichardt in Musik gesetzt, und theils früher zerstreuet herausgegeben, theils neu bearbeitet, ist nun in der Breitkopf- und Härtelschen Offizin vollendet, das Werk, dessen Pränumerationspreis zu einem Dukaten — nach Verhältniss, sehr wohlfeil angesetzt ist, wird nächstens in drey Heften ausgegeben werden.

## Recensionen.

*Trois Quatuors à 2 Violons, Viola et Violoncelle, composés et dediés à Mr. Jean Zimmer, par P. Hänsel.* Op. 17. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 9 Francs.)

Hrn. Hänsels Arbeiten in dieser Gattung erheben sich zwar selten zum Neuen, Originellen, Ueberraschenden, in der Melodie oder dem Gange der Modulation, und wo der Verf. das letztere bisweilen versucht, ist er nicht immer glücklich; aber eine rühmliche Eigenschaft desselben ist, dass er, ein würdiger Schüler vom Vater Haydn, mit Selbstkenntniss und bescheidener Resignation innerhalb der Grenzen seines Talents zu bleiben und hier alles zu leisten sich bemüht — womit es ihm denn auch, und nicht selten sehr rühmlich, gelingt. So empfehlen sich seine Quartetten durch ihren gefälligen, melodischen Charakter, und durch eine gewisse wohlerwogene Haltung und Einheit, die jedes Stück zu einem gutgeordneten und zusammenhängenden Ganzen machen. Mit diesen Vorzügen, so wie auch noch mit dem, auch andern Hänselschen Quartetten vorzüglich eigenen, dass sie ganz für die Instrumente passen, für die sie geschrieben sind, und dem guten Geiger Gelegenheit genug darbieten, sein Talent zu entwickeln — ist auch gegenwärtiges Werk ausgestattet, mit welchem Hr. H. gewiss denen ein angenehmes Geschenk macht, die sich von dem Bizarren, Phantastischen und Schwulstigen, das ihnen von so manchen Seiten her um die Ohren sauset, aber das Herz nicht zu treffen vermag, bey einer einfachen, melodischen und heitern Musik gern erholen. Das erste dieser drey Quart. geht aus E moll, das Andante aus G dur. In ihm hat das erste Allegro ganz die Eigenschaften, die wir oben von Hrn. H.s Arbeiten überhaupt gerühmt haben. Ein sanftes, melodisches — nicht eben neues, aber wohl verziertes Thema, wechselt mit heitern, ganz für die Violin geeigneten Passagen ab, und bildet mit ihnen ein wohlgeordnetes Ganze. Menuet und Andante sind gut gelungene Sätze. Das Finale ($\frac{2}{4}$) ist für seine Länge doch wol ein wenig zu einförmig, wozu die Veranlassung schon im Thema liegt, das zu wenig hervorsticht. Das Majore, (E dur) das als Zwischensatz mehr Mannichfaltigkeit in dieses Stück bringen soll, scheint dazu wenig geeignet. Denn eigentlich wiederholt er fast nur den Hauptgedanken, in die dur-Tonart und in eine langsamere Bewegung übersetzt. Und warum hat der Komponist für dieses Majore den $\frac{2}{4}$-Takt stehn lassen, da es doch ganz unleugbar im $\frac{4}{4}$ Takte sich bewegt? dergleichen Freyheiten sollten sich gute Meister nicht erlauben. — Das erste Allegro von No. 2. (B dur) ist, nach Rec. Gefühl, das unbedeutendste Stück in dieser ganzen Sammlung. Der melodische Theil sagt wenig, und die Passagen dazwischen sind sehr gewöhnlich. Das Ganze, in dem vorgeschriebenen Tempo (non troppo) vorgetragen, bekommt einen schleppenden Charakter, der bald Langeweile macht; und doch lassen die ziemlich raschen Passagen in Sechzehntheil-Triolen keine schnellere Bewegung zu. Es ist ein verfehlter Ernst in diesem Stücke. Doch alle folgenden Sätze dieses Quartetts — das edle, rührende *Adagio*, (Es dur,) das liebliche Menuet, und besonders das hei-

tere, tändelnde Finale, (Allegro molto, wobey man aber sehr wohl thun wird, es mit dem Molto so genau nicht zu nehmen,) söhnen mit dem Verf. völlig wieder aus. No. 3. (D dur) ist, nach Rec. Urtheil, das brillanteste und interessanteste Quartett in dieser Sammlung. Das erste Allegro, originell in seinen Melodieen, im raschen Drey-Vierteltakt, athmet Kraft und Leben. Es wird jeden, der es in seinem Charakter kurz und lebendig, mit kräftigen Trillern, da wo sie bezeichnet sind, vorzutragen weiss, in die beste Stimmung versetzen. Den Schluss dieses schönen Quartetts macht ein kräftiges Presto, das freylich recht ordentlich presto gespielt werden muss, um seine ganze Wirkung zu thun.

---

*Dix Variations sur l'air favori de l'opéra: Der Dorfbarbier, p. le Pianoforte, comp. et dediées à Mad. la Baronne Fan. d'Arnstein, par Ignace Moscheles, agé de 14 ans.* à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Rec. weiss von diesem 14 jährigen Musiker nichts, ausser dass er das Lob seines Klavierspiels in dieser Zeitung gelesen hat. Dieses Werkchen spricht aber auch für sein keinesweges gemeines Talent und selbst seine nicht oberflächliche Kenntniss, was Komposition betrifft. Gewöhnlich verirren sich selbst gute Köpfe in so frühen Produkten entweder in Ueberladung und Verworrenheit, oder in gar zu sichtbares Nachahmen erwählter Vorbilder: dem jungen M. kann man aber weder das Eine, noch das Andere vorwerfen. Er thut der Sache zwar zuweilen zu viel, künstelt bald, und sinkt dann wieder, bleibt überhaupt sich selbst und dem einmal Begonnenen nicht überall treu — und was dergleichen Schwächen vielleicht alle noch nicht viel Geübten sind; aber eine schätzbare Eigenthümlichkeit leuchtet aus Stücken, wie Var. 5., 7., 10., eine Liebe zu schöner Bearbeitung aus eben denselben und Var. 2. u. 8., und ein gewisser Sinn für das, was sich im Allgemeinen für Spieler und Instrument vortheilhaft ausnimmt, fast aus allen, unverkennbar hervor. Sonach dürften gar manche nicht eben unbeliebte Klavierkomponisten, die des jungen M. Väter oder Grossväter seyn könnten, sich dieser Arbeit gar nicht schämen; und von ihm darf man um derselben willen — freylich vorausgesetzt, er hat sie allein gemacht — sehr viel Gutes mit Zuversicht erwarten.

---

## KURZE ANZEIGE.

---

*Serenade pour le jour de fête d'une Dame, ou Demoiselle, (!) pour le Pianoforte av. accomp. d'un Violon et d'un Violoncelle, comp. et dediée au beau Sexe par leur serviteur (!) J. N. Zopf.* à Vienne, chez Jos. Eder. (Pr. 2 Fl. 12 Xr.)

Das ist doch ein Titel! Wer Sie nicht anlangen wollte —! Was wird denn aber den Damen oder Demoisellen hier von ihrem Serviteur geboten? Nichts als was, der Sache nach, schon hundertmal von Andern der ganzen Welt geboten worden ist: ein ziemlich gewöhnliches, munteres Rondo, eine hübsche Menuett, nach Art deren, in Sinfonieen, ein Adagio, das Ansprüche macht, ohne sie zu erfüllen, und ein lebhaftes, nicht übel behandeltes Finale; mithin etwas, das im Ganzen nicht zu verachten ist, das aber gewiss auch, neben so vielem Aehnlichen, nur ganz recht vom Stapel hätte laufen sollen. Doch wer so entschieden und ausschliessend sich dem beau Sexe weihet, verlangt wahrscheinlich auch diesen nur zum Richter; und so mag es denn mit dieser kurzen, allgemeinen Anzeige genug seyn.

---

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten May. | №. 32. | 1809.

### Marians Kirchgessner in den letzten Tagen ihres Lebens.

(Bruchstück der zu erwartenden Biographie dieser Künstlerin vom Hrn. Rath Bossler *).

Schon in Nürnberg, und auf ihrer ganzen Reise von da nach Stuttgard, sprach Marianne beständig von ihrem lieben Bruder, den sie seit sieben Jahren nicht mehr gesprochen hatte, und war voll Freude, wenn sie sich nun bald in dessen Nähe dachte. Ungeachtet sie auch ihre beyden Schwestern, von denen die jüngste seit acht Jahren auf ihren Reisen sie begleitete, recht herzlich liebte; so fand doch zwischen diesem ihrem Bruder und ihr noch eine ganz eigene Innigkeit und Uebereinstimmung der Gefühle statt, die ich oft mit tiefer Rührung bewunderte.

Ihr Bruder war Grossherzoglich-Badenscher Oberamts-Kommissar in Odenheim, vier Stunden von ihrer Vaterstadt Bruchsal und funfzehn von Stuttgard, wohin wir gingen. Wegen dieser Nähe von einer Tagereise erwartete die gute Schwester, dass er ihr gewiss die Freude machen und sie besuchen würde, wenn sie ihm ihre Anwesenheit in Stuttgard melden liess; das wollte sie aber erst dann, wenn daselbst ihr Konzerttag bestimmt wäre. Ich schrieb ihm also in ihrem Namen, lud ihn und seine Gattin zum Konzert ein, und wir hofften von Tag zu Tag, Nachricht von ihm zu erhalten. So verflossen vierzehn Tage und noch immer kam keine Antwort. Jetzt musste abermals geschrieben und der Brief der Sicherheit wegen auf dem Postamte besonders empfohlen werden: aber selbst dieser kam erst nach vier Wochen an seine Behörde **).

Marianne konnte gar nicht begreifen, dass ihr Bruder nichts von sich hören lasse und war sehr ängstlich besorgt um ihn. Mittlerweile fand sich unvermuthet eine Gelegenheit in Stuttgard, ihrem Bruder ausser der Post Nachricht zu geben, worauf er auch unverzüglich einen besondern Boten sandte und seine Schwester nach Odenheim einlud, weil seine Amtsgeschäfte gegenwärtig ihm schlechterdings keine Entfernung erlaubten.

Das war nun freylich die Meynung meiner Freundin nicht, er sollte ja erst noch die

*) Wir haben schon in einer frühern No. dies. Z. auf diese Schrift — nicht nur als auf ein würdiges Denkmal der Verstorbenen, sondern auch als auf eine sehr anziehende Lektüre für alle, die an den ... gen Antheil zu nehmen — aufmerksam zu machen gesucht. Wir brauchen, was wir dort gesagt haben, um so weniger zu wiederholen, da unsere Leser aus diesem Fragmente nun selbst auf das Ganze schliessen können. Nur das setzen wir jetzt hinzu, dass auch die versprochenen Verzierungen des Werks ohne ungeachtet des so wohlfeil angesetzten Pränumerationspreises, vorzüglich schön und sorgsam gearbeitet werden. d. Redakt.

**) Bekannt genug, dass die diessfalls laute Klage über die grosse Unrichtigkeit der Briefposten im Wirtembergischen nicht ungerecht war. —

Freude haben, ihrem Konzerte in Stuttgard beyzuwohnen! Indessen überlegten wir die Reise nach Odenheim; und da fanden sich zwey bedenkliche Hindernisse. Bey Odenheim sind einige enge Hohlwege, wo man mit unserm Reisewagen, bey dessen breitem Gleise, unmöglich durchfahren konnte; und, wenn man ja auch einen andern Wagen nehmen wollte, musste die Harmonika, die der guten Mar so sehr am Herzen lag, und von der sie sich, wenn ich sie nicht in Schutz nahm, nie trennen wollte, zurück bleiben. Das ging nun wieder nicht, und sie war in der That nicht wenig verlegen. — Endlich entschloss ich mich, leider! in Stuttgard und bey dem Instrumente zu bleiben, weil ihr Bruder seinen Wagen zu schicken versprochen hatte. Freylich war es mir bedenklich, dass sie sich im Novembermonat, in einem offenen Wagen, bey ihrer zärtlichen, schwäbischen Konstitution, der Witterung aussetzen wollte, zumal da sie bisher nur unsern äusserst bequemen Reisewagen, (einen engl. Coupé mit Gläsern,) worin sie gegen Kälte und jede Witterung vollkommen geschützt sass, gewohnt war. Allein sie liess nun nicht nach, der Bruder wurde gebeten, seinen Wagen nebst einem Begleiter zu schicken, der denn auch den 17ten November v. J. gegen Abend bey uns ankam.

Die gute Kirchgessner, möglichst gegen die Kälte geschützt, fuhr nun mit ihrer Schwester und ihrem Begleiter den folgenden Tag früh um sechs Uhr, an einem überaus schlechten und kalten Tage von Stuttgard ab; speiste bey ihren Verwandten in der Oberamtey zu Bretten zu Mittage, und kam Abends etwas späte, da es schon finster war, in dem fatalen Hohlwege an. Der Kutscher versah sich zwar mit einer Laterne, allein unglückliches Wesen verlöschte das Licht.

Ungeachtet die Verewigte den grössten Theil von Europa mit mir durchreist und so viele schlimme und gewiss gefährliche Wege zurückgelegt hatte, ungeachtet wir auch noch nie umgeworfen, und ihr, so lange ich mitreiste, nicht das allergeringste Widerwärtige begegnet war: so hatte sie doch, so oft die Rede von Hohlwegen war, eine unbeschreibliche Aengstlichkeit, und mir war es in dieser Hinsicht immer leid, wenn wir dergleichen zu passiren hatten. Freylich, da sie bey dem traurigen Verluste ihrer Augen von den Umgebungen sich nicht selbst überzeugen konnte, stellte sie sich immer das Schlimmste vor; und da half alles Einreden, alle Vorstellung nichts, bis die vermeynte Gefahr überstanden war. So stelle man sich denn auch hier ihre grosse Angst vor! —

Der Kutscher musste nach Odenheim reiten, das noch eine gute halbe Stunde entfernt war, um die Laterne wieder in Stand zu setzen, und bis er zurückkam, verstrichen fast drey Viertel-Stunden. Unterdessen wurden die Pferde unruhig und wollten fort. Das fehlte noch, die ohnehin ängstliche Freundin wurde nun noch ängstlicher und wollte durchaus nicht mehr im Wagen bleiben. Man musste ihr heraushelfen und sie blieb bey dem nebliahten, feuchten, kalten Wetter im Freyen stehen, bis die leidige Laterne zurück gebracht wurde.

Dass alles dies auf die Schwächliche höchstnachtheilig wirken musste, lässt sich leicht denken. — Der Hohlweg wurde jedoch nun glücklich zurückgelegt, und bald darauf umarmten sich die liebenden Geschwister: aber auch diese übermässige Freude — sollte sie nicht dem sehr zarten Nervenbau meiner Freundin zu erschütternd gewesen seyn? — Indessen ward alles überstandene Ungemach vergessen, man war innigst froh und glücklich zusammen, und brachte so auch noch den ganzen Sonnabend zu, wo eine weitere Reise nach Mannheim *) ver-

*) Mannheim liegt eilf Stunden von Odenheim; die älteste Schwester ist dort an den Grossherzoglich-Badenschen Hof-Oekonomie Rath, Hrn. Mayer, verheurathet.

abredet und gleich den folgenden Morgen von den drey Geschwistern und des Bruders Gattin angetreten ward. Auch dieser Besuch ging vergnügt von statten, und Schwester und Schwager wurden sehr angenehm überrascht.

Da aber die Berufsgeschäfte des Bruders und die festbeschlossene Rückkehr der Schwester nach Stuttgard unsre Reisenden bestimmten, nur Einen Tag in Mannheim zu verweilen: so wurde schon Dienstags Morgens der Weg nach Hause wieder angetreten, und die Meyersche gesammte Familie fuhr bis nach Schwezingen mit. Keiner dieser so glücklich sich fühlenden Geschwister hatte auch nur die fernste Ahnung, dass sie sich in diesem Erdenleben hier zum Letztenmale umarmen konnten!

In Schwezingen nahm man Abschied von einander. Schwager und Schwester mit ihren Kindern fuhren nach Mannheim zurück, die beyden andern Schwestern aber, und der Bruder nebst seiner Gattin, setzten mit der Post ihren Weg nach Odenheim fort. Auf dieser ihrer Rückreise zeigte sich die erste böse Vorbedeutung: sie fuhren noch nicht weit, so warf der unachtsame Postillon den Wagen um. Zwar litt Niemand Schaden, aber der Schreck griff die Nerven der armen, reizbaren Mariane von neuem sehr heftig an.

Indessen ging auch das vorüber, und am Ende war man nur froh, dies Abenteuer noch so glücklich bestanden zu haben. Unter solchen Betrachtungen erreichten sie bey guter Zeit Odenheim, wo sie in herzlicher Eintracht bis Mittwochs zu einem lieben Donnerstags, den 24sten November, trennten sich Schwester und Bruder, die sich so zärtlich liebten, um sich — gar bald in jenem besseren Leben wieder zu finden! Meine gute Kirchgessner kam dann mit ihrer Schwester am nämlichen Tage Abends bey mir in Stuttgard wieder an.

Ich kann es nicht leugnen — alle meine Freunde in Stuttgard wissen es — dass ich seit ihrer siebentägigen Abwesenheit in grösster Unruhe und Besorgniss um sie war: desto grösser war nun meine Freude, sie so munter und fröhlich wieder zu sehen.

Mit inniger Freude erzählte sie mir von dem Wohlstande ihres Schwagers und ihres Bruders, auch von deren talent- und hoffnungsvollen Kindern. Von Amalien, der ältesten, eilfjährigen Tochter ihrer Schwester, sagte sie mir, dass sie schon sehr fertig Musik lese und das Fortepiano recht brav und mit Ausdruck spiele, zugleich auch eine recht angenehme Stimme habe; sie wollte sie, wenn sie von ihrer Reise zurückkäme, wegen ihrer Talente — und auch wegen ihrer netten Hand und gelenksamen Finger, ganz zur Harmonikaspielerin bilden und ihr alle Vortheile zeigen. Ihres Bruders Kinder aber lagen ihr besonders am Herzen, weil sie bey allen Fähigkeit, die sie verriethen, in dem Landstädtchen nicht die nöthige Bildung, wie sie es wünschte und wie jene ihrer Schwester in Mannheim, haben könnten; mit dem zurückfahrenden Kutscher ihres Bruders schickte sie gleich von Stuttgard aus einige Bücher und Musikalien, und nahm sich vor, in Zukunft ferner für sie zu sorgen.

Weil wir nun schon den Sonnabend nach Tübingen mussten, wo durch die Güte des Hrn. Billinger *) auf Sonntag, den 27sten Nov., ein Konzert veranstaltet war, so verliessen wir unsre lieben, mir unvergesslichen Freunde in Stuttgard, (deren ich schon früher gedachte,) und kamen bey guter Zeit in

*) Hr. Billinger, Gouverneur bey dem jungen Hrn. Grafen von Zeppelin, ein überaus liebenswürdiger warmer Kunstfreund, der sich mit vieler Mühe und Freundschaft für die selige K. interessirte, und dem ich auch jetzt noch mit vieler Rührung danke! —

Tübingen an. Sonntags Nachmittags um drey Uhr *) wurde denn das Konzert im Kollegen-Saale gegeben. Es war über alle Erwartung zahlreich besucht, und Hr. Bilinger und eine Dilettanten machten es durch ihren Gesang noch unterhaltender. Unsere Kirchgessner spielte hier Solo, ohne alle Begleitung, und im zweyten Theile ebenfalls. Sie beschloss dieses ihr letztes Konzert mit dem vierstimmigen vortrefflichen Choral von Joh. Seb. Bach: Was Gott thut, das ist wohlgethan, und damit überhaupt ihr unerreichbares Harmonikaspiel auf dieser Erde.

In Tübingen hatten wir auch noch das Vergnügen, Hrn. Dr. Cotta kennen zu lernen, der uns sehr freundschaftlich aufnahm, und mich mit Briefen an seine Freunde in der Schweiz, nach Luzern, Zürich, und an Pestalozzi in Yverdon, auf dessen Bekanntschaft ich mich so sehr freuete, versah.

Nun setzten wir unsre Reise fort und kamen, da wir bey der grossen Kälte und dem tiefen Schnee auf den hohen Bergen, die wir zu passiren hatten, nur kurze Tagreisen machen wollten, Freytags den 2ten December v. J. im Gasthof zur Krone in Schaffhausen an.

Meine Freundin war wirklich froh, dass wir (wie sie sagte) endlich das Ziel unserer Reise, die Schweiz erreicht hatten, und speisete auch diesen Abend mit Appetit. Sonnabends früh gab ich meine Briefe ab, machte meine Besuche, und fand die Wahrheit bestätigt, dass echter Biedersinn hier zu Hause sey. Nachmittags hatten wir schon mehrere Besuche, und die Kirchg. unterhielt sich sehr angenehm. So auch Sonntags, wo die Gute ihrer Schwester versprach, Mondtags sollte sie an den Rheinfall sehen, wozu sie auch schon der Wirths Kutsche bestellte. Sehr vergnügt war sie, als uns die Herren Professoren Müller, Freier, Metzger und dessen Hr. Sohn, der Prediger, der vortrefflich Flöte spielt, besuchten, auch kamen noch Hr. Rittmeister Ziegler, Präsident des Musikkollegiums, Hr. Peyer und Hr. Musikdir. Auherlen, zu uns. Allein Abends klagte sie sich und begab sich früher als gewöhnlich zu Bette. Ihre Schwester und ich glaubten, dass wol wieder ein Katarrh im Anzuge sey; man gab ihr einige Erleichterungsmittel: aber die ganze Nacht durch war die Kranke unruhig und die Hitze nahm immer mehr zu, so dass ich Mondtags früh bewogen wurde, nach einem der ersten Aerzte zu schicken. Hr. Dr. Stocker kam. Dieser hielt die Krankheit eben auch für ein Katarrhfieber. Ich war zwar dadurch einigermassen beruhigt; allein die grosse, ganz ungewöhnliche Gleichgültigkeit meiner Freundin gegen alles, fiel mir und der Schwester doch nicht wenig auf.

Nachmittags kam ihr Arzt wieder, und gab uns alle Hoffnung; aber das Fieber und die Hitze hielten immer an, und sie brachte auch die Nacht vom Mondtage zum Dienstage sehr unruhig hin. Dienstags hatte es den Anschein einiger Besserung; allein gegen Abend klagte sie Seitenstechen, und die Hitze nahm so sehr überhand, dass sie nach Mitternacht delirirte. Ich schickte also in der Nacht zum Arzte, und bat ihn angelegentlichst, mir doch seine Meynung nicht zu verschweigen. Da erklärte er mir, dass die Krankheit wirklich bedenklich sey. Unsre Theilnahme drängte uns, alles anzuwenden, die geliebte Kranke zu retten: nach des Hrn. Dr. Stocker Genehmigung zogen wir Hrn. Dr. Wepfer noch mit zu Rathe. Dieser war Morgens gegen drey Uhr gekommen. Beyde Aerzte berathschlagten sich nun lange miteinander, geben sich alle Mühe, das theure Leben zu retten,

*) Es ist von jeher Sitte in Tübingen, die Konzerte um diese Zeit angehn zu lassen — wenn ich nicht irre, wegen der vielen Stipendiaten, welche bald zu Tische müssen.

und waren beynahe den ganzen Tag hindurch abwechselnd am Bette meiner guten Kranken: aber die Krankheit hielt die ganze Mittwoch und die folgende Nacht in gleicher Stärke an und die Kranke delirirte auch mitunter.

Donnerstags frühe gegen neun Uhr sprach sie wieder ganz ordentlich, bat die Aerzte, ihr doch zu sagen, ob sie noch hoffen könne, gerettet zu werden? und mich fragte sie, ob sie nicht einen Geistlichen ihrer Religion haben könnte? — Sie wünschte auch zu beichten und nach den Gebräuchen ihrer Kirche ihre Andacht zu haben. Ich sagte ihr, (denn ich hatte mich schon vorher darnach erkundigt,) dass eine halbe Stunde von Schaffhausen ein Geistlicher ihrer Kirche wohne, und liess ihn unverzüglich holen. Nach Verlauf von etwas mehr als einer halben Stunde trat er schon an ihr Bett. Die Kranke reichte ihm die Hand; und so schwach sie auch war, eröffnete sie ihm doch mit vieler Ergebung ihres Herzens Anliegen. Der Geistliche erfüllte ihre Wünsche, betete mit ihr, und versah sie mit den heiligen Sakramenten. Während dieser frommen Handlung begab ich mich in das Nebenzimmer und bat im Stillen den Herrn des Lebens und des Todes um seine Hülfe und Errettung. — Nachher ging ich wieder in das Krankenzimmer, wo der Geistliche an ihrem Bette sass und mit ihr sprach. Sie bat ihn, dass er doch für sie öffentlich beten möchte. Sie habe das Vertrauen zu Gott, dass er in den Schwachen mächtig sey; dass er auch vom Tode erretten könne. Sie lege sich zwar gänzlich dem Willen des Unendlichen; könne es aber nicht bergen, dass, wenn es sein göttlicher Wille sey, sie gern noch einige Zeit zu leben wünsche. Sollte es aber Gott anders mit ihr beschlossen haben und sie von dieser Welt abfordern: so bitte sie ihn, ihr doch in seinem Garten eine Ruhestätte zu gönnen *).

Den ganzen Tag über war sie bey völliger Besinnung, aber man durfte nicht viel mit ihr reden, musste sie wegen ihrer grossen Schwäche schonen und ganz ruhig lassen. Sie ruhte aber auch des Nachmittags und schlummerte recht wohl, so dass wir nach dem uns zunächst wohnenden Arzte schickten, um noch einen Theilnehmer unsrer herzlichsten Freude zu haben; denn unsre Hoffnung war sehr gross, und im Geiste sahen wir unsre liebe Kranke schon vom Tode gerettet und uns wieder geschenkt. Allein der Ewige hatte es anders beschlossen. Um Mitternacht wurde sie wieder kränker und redete anhaltend irre; und Freytags, den neunten December, Morgens gegen zehn Uhr sah man alle Kennzeichen ihrer herannahenden Auflösung.

Da schwand sie nun hin, meine so schöne Hoffnung, und mit ihr mein ganzes Bewusstseyn. Ich war wie zernichtet, die jetzt zu verlieren, die ich so väterlich liebte; die seit achtzehn langen Jahren in so manchen frohen, aber auch höchst traurigen Stunden meine unzertrennliche Reisegefährtin war! Es brach ihr wohlwollendes, gutes Herz, das so gern leidende Mitmenschen erfreuete und sich arg betrübte, wenn ihm das nicht möglich war; es erstarrten die Finger, deren Zartgefühl einst so himmlische Töne schuf, deren seelenvolles Spiel so viele Tausende in höhere Regionen emporzauberte — alles ein Raub des Todes! —

Ihnen, meinen edlen Freunden in Schaffhausen **), die mir Gott in jenen Trauerstun-

*) Die gute Seele wusste damals nicht, wie edel und tolerant man in Schaffhausen dachte; wusste nicht, welche allgemeine Theilnahme, welche wahre Freunde sie hier bey und nach ihrem Tode noch fand!

**) Die Herren Professoren Müller, Meyer, Fischer — Namen, die mir bis an meine Gruft unvergesslich und unvergesslich bleiben werden! —

den zum Trost sandte, die mir so hülfreich beystanden, sich meiner und der Schwester meiner nun vollendeten guten Kirchgessner so liebevoll und gütig annahmen, uns keinen Augenblick in unserer schrecklichen Lage verliessen — o, wie dank' ich Ihnen? wie kann ich Ihnen danken? — Möge der ewige Belohner jeder guten That sie stets dafür erfreuen! —

Die bangen Stunden des Hinsterbens meiner Freundin, von zehn Uhr des Morgens bis auf den Abend, zermalmen noch jetzt mein Herz, wenn ich sie mir vergegenwärtige — und meine Freunde wissen es, wie ich ohne alles Bewusstseyn dahin sank, und was meine Seele damals litt. —

Gegen vier Uhr des Nachmittags kam der hochwürd. Pater Läuble, Beichtvater des Frauenklosters Paradies, (das eine halbe Stunde von Schaffhausen im Thurgau liegt,) und betete noch mit der Sterbenden, wobey sie einigemal kaum noch merkbar Schön! recht schön! — nachher auch eben so! Bruder *) und Therese **) lallte. Noch bis halb neun Uhr des Abends lag die Arme in den letzten Zügen; denn aber entfloh ihr Geist in die Lichtgefilde der Vollendeten und Verklärten, um in ihre Hymnen am Throne des Unendlichen einzustimmen.

So wie sich ihr Geist, durch ihr ganzes Leben, gern mit edlen und erhabenen Gegenständen beschäftigte: so schuf sich nun ihre Seele in jenen Stunden ihrer herannahenden Vollendung lauter wonnige, schöne, frohe Bilder; denn sie sah Regenbogen, Sonnen, hörte schönen, entzückenden Gesang von Kindern, Geläute von reingestimmten Glocken. Einmal, (es war Mittwoch Nachts) rief sie mit noch lauter Stimme ihrer Schwester zu, es seyen so viele Menschen im andern Zimmer, sie sollte doch auf ihre Harmonika achthaben, dass nicht daran gestossen würde. — Aengstliche und schreckhafte Vorstellungen beunruhigten sie auf ihrem Krankenlager gar nicht, und sowol hier, als auch selbst im Sterben, war sie ein wahres Muster von christlicher Gelassenheit und Ergebung.

Herrlich endete sich im Kampf und Leiden,
Unvergessliche, Dein grosser Sieg!
Wie Dein Leben so war auch Dein Scheiden,
Gross und edel schiedst Du Duldende! —

Justi.

Die allgemeine Theilnahme, welche ihr Tod nicht nur in Schaffhausen, sondern zugleich an mehrern Orten in der Schweiz fand, ist unglaublich, und die Herrlichkeit dieser Edlen ruhet auch noch jetzt noch in Thränen des Dankes, von denen meine Augen damals überflossen! So schrieb Hr. Professor Appenzeller in Winterthur an Hrn. Professor Müller nach Schaffhausen den Tag nach ihrem Tode:

„Mein theurester Freund!

„Mir fröstelt jetzt noch, wenn ich an die gestrige Nachricht, die Sie mir über die sterbende Kirchgessner mittheilten, zurückdenke! „Wahrscheinlich ist sie jetzt hinüber geschlummert in das Vaterland — das ewige Vaterland vollendeter Harmonieen. Wie „mag ihre Seele jauchzen — wie ihr Blick

*) Die sterbende Kirchgessner erfuhr es in diesem Leben nicht mehr, was wir acht Tage nachher auf unserer Rückreise aus der Schweiz, am 17ten December in Karlsruhe mit Staunen vernahmen: dass ihr Bruder, der Ob. Amtskommissär, den sie so innig liebte, schon am 6ten December, also drey Tage vor ihr, an eben der Krankheit wie sie, an einem hitzigen Brustfieber, in Odenheim gestorben sey! War es doch, als ob die, welche im Leben sich nie von einander getrennt hatten, zur Belohnung ihrer Treue auch im Tode verbunden bleiben sollten!

**) Therese, so hiess ihre im Jahr 1804 in Mannheim verstorbene ältere Schwester.

„aus dem düstern Kerker hinweg — zum „das Licht begeistern, das in ihrer innern „Welt schon hienieden dämmerte, und in ihrem seelenvollen, himmlischen Spiele hervorleuchtete!

„Ungetrübte Harmonie klingt und fluthet „nun in ihrem Busen — die Traumgeister ihres „Erdenlebens sind verschwunden, und sie sieht „die Räthsel ihres Daseyns gelöst.“

---

**Recension.**

---

*Die Braut von Korinth, Ballade von Göthe, zur Guitarre komponirt von J. H. C. Bornhardt.* 56tes Werk. Braunschweig, im musikal. Magazin b. Spehr. (Pr. 20 Gr.)

Rec. kannte von Hrn. B.s frühern fünf und funfzig Werken nur die fünf und nicht die funfzig: nach jenen hätte er nicht geglaubt, dass dieser Musiker sich an die schwierige Komposition dieses Gedichts machen, und noch weniger, dass, wenn er sich daran machte, es in mehrerm Betracht so gut gelingen würde, als es wirklich gelungen ist. Schon um des so ungewöhnlichen Metrums und der Vollendung und Glätte des Gedichts in demselben willen wird es dem Komponisten schwer — bey solcher Länge, und besonders bey der oft künstlich genug angefügten Schlusszeile jeder Strophe — neben dem Dichter nicht mit Schanden zu bestehen. Hierzu kömmt aber die bewundernswürdige, gleiche Haltung des Ganzen in Absicht auf Sinn und Ton, welches in der musikal. Nachbildung — wieder die Länge erwogen — sehr leicht einförmig, kalt und trocken werden kann, wenn man nicht da und dort zu weit gehen, und darüber wieder das Ganze verletzen will. Nimmt man nun zur Begleitung vollends ein so beschränktes Instrument, wie die Guitarre, und wählt doch die kantatenmässige Behandlung, (das Durchkomponiren, nach Zumsteegs Art,) so wachsen die Schwierigkeiten, und machen geneigt, die Foderungen nicht gar hoch zu spannen, sondern zufrieden zu seyn, wenn das Ganze ziemlich getroffen, die Hauptpartieen wirklich gut und die Nebenpartieen wenigstens nicht störend und schlecht sind. Dies aber kann man alles ganz gewiss von dieser Komposition rühmen.

Hr. B. hat, was blos einfache Erzählung ist, so einfach als nur möglich wiedergegeben, und die Deklamation — bey solchen Stellen die Hauptsache — ist, bis auf wenige kleine Flecken, richtig und des rechten Ausdrucks durch den Sänger wenigstens überall fähig. Man vergleiche hierüber z. B. die 4te Seite fast ganz. Mit guter Einsicht wird in den ganzen ersten Strophen auch der Tonsatz beybehalten und nur dann plötzlich verwechselt, wo die erscheinende Braut zu sprechen beginnet; hier macht aber auch dieser schnelle Wechsel gute Wirkung. Der höchst einfache Schluss der Rede des Mädchens und der Kontrast der Erwiderung des lebhaften Jünglings (Seite 6.) ist treffend. Ein Gleiches ist von mehrern Stellen zu rühmen, wo der Dialog wechselt. Die Stelle, S. 8. „Sey die Mette“ etc. ist ausdrucksvoll und treu; nicht weniger ist es die, S. 9. „Nein, bey diesen Flammen“ etc. Das Grave, S. 10., klingt feyerlich und gut aus, wenn man nur nicht durch einen anstössigen Sprung dazu gelangte, und der Komponist den eingeschlagenen Weg so schnell wieder verliess — was hier gar nicht nöthig war. Die Stelle, S. 15., „Klag und Wimmerlaut“ etc. nimmt sich, so kurz sie ist, recht gut aus, und der einfache Schluss des Ganzen lässt wirklich den beabsichtigten Eindruck zurück — wenn nämlich der Sänger alles thut, was hier zu thun ist.

Fehler gegen die Deklamation finden sich, wie gesagt, nur wenige — z. B. S. 4. Syst. 2. T. 1. die Trennung durch Pausen, S. 5. Syst. 2. „dass ich von“ etc. S. 10. Syst. 2.

Geisterstunde statt Geisterstunde We ne, wie öfters, unbestimmt schwankt oder auch kleine Verstösse vorgenommen sind, kann ein Sänger von Verstand und richtiger Empfindung, besonders bey so höchst einfacher Behandlung und Begleitung, gar leicht nachhelfen. Desto mehr ist aber zu bedauern, dass der Komponist so oft gegen die Reinheit des Satzes verstösst. Besonders finden sich häufig böse Oktaven der Singstimme zu Einer Stimme der Begleitung — wie S. 5. Syst. 3. T. 3 und 4. etc.; S. 6 Syst. 1., und öfters noch, sind sie wol zum Schein vermieden, aber, nicht etwa nur dem strengen System, sondern dem Wesen nach und für jedes gebildete Ohr da. Rec. weiss recht wohl, dass für manche derselben in der Lage der Accorde auf der Guitarre allenfalls eine Entschuldigung gesucht werden kann: wer aber das Möglichstbeste leisten will, was dem jeder Künstler sollte, der begnügt sich nicht mit dem, wofür sich eine Entschuldigung suchen lässt, sondern macht lieber die ganze Stelle anders.

Dem mechanischen Theil der Ausführung nach ist alles, im Gesange und in der Begleitung, sehr leicht. Auch ist die Singstimme in einem so mässigen Umfange benutzt, dass jede männliche oder weibliche Stimme von einiger Ausbildung vollkommen hinreicht.

Der Stich ist nicht gut, und gleichwol lässt sich der Verleger für 5 Bogen 32 Groschen bezahlen.

---

### Kurze Anzeigen.

---

*Polyhymnia, eine Wochenschrift, gewidmet den Freunden der Tonkunst.*

Unter diesem Titel kömmt, seit der Mitte des vorigen Jahres, in Würzburg in Christ. Bauers neu errichteter Steindruckerey, eine fortlaufende Sammlung kleinerer und grösserer Musikstücke Bogenweise heraus. Sie enthält bis jetzt Kompositionen für das Klavier, die Guitarre und den Gesang. Die Sammlung verdient, sowol dem schönen Aeussern und verhältnissmässig wohlfeilen Preise, als besonders dem innern Gehalte nach, eine weitere Verbreitung unter den Liebhabern. Schon der Inhalt der ersten Blätter kann zu einer Empfehlung dienen. Diese enthalten: Weigls Ouverture aus der Uniform f. Klav., Arie aus Maria von Montalban, f. Klavier; der Freudenwechsel, Lied mit muntern Vor- und Zwischenspielen, fürs Klavier, an den Abendstern, ein gefälliges Lied mit Guitarre; Variationen über: Ein Mädchen oder Weibchen, f. Klav. von Steibelt, drey Tänze f. Klav., Polonoise favorite, arrangée en Rondo, par Steibelt, (angenehm und brillant, ohne schwer zu seyn,) Romanze von Pär f. Klav. mit deutschem Text, u. Serenate mit Guitarren-Begleitung.

Der Jahrgang, 60 bis 70 Bogen stark, in 4 Hefte getheilt, kostet 4 Thlr. 16 Groschen oder 8 Fl. rhein. Pränumeration in allen Buch- und Musikhandlungen.

*Amusemens pour le beau monde, Douze Pièces p. le Pianoforte, déd. à Mad. de Kleist — — par J. Rieme.* Oeuvr. 18. à Offenbach, chez J. André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Die schöne Welt erhält hier, sich zu vergnügen — oder besser, wie auch der Titel sagt, sich zu amusiren — etwas ziemlich Gewöhnliches, das zwar den nicht ungeschickten Musiker und routinirten Klavierspieler verräth, sonst aber, kaum einige Stücke ausgenommen, in keinem Betracht ausgezeichnet werden kann. Für jene allenfalls auszunehmenden Stücke hält Ref. das Scherzando No. 4. und die kleinen Variationen No. 6.

---

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten May. | N°. 33. | 1809.

## Recensionen.

*Sinfonie pour 2 Violons, Alto, Basso, 2 Flutes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales, par Witt.* No. 5. à Offenbach sur le Main, chez Jean André. (Pr. 5 Fl.)

Dass die Instrumentalmusik jetzt zu einer Höhe gestiegen ist, von der man vor nicht gar zu langer Zeit wol noch keinen Begriff hatte; dass ferner die Sinfonie insonderheit durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik — gleichsam die Oper der Instrumente geworden ist: alles dieses weiss jeder Freund der Tonkunst. Alle im Orchester üblichen Instrumente, ihre charakteristischen Eigenheiten aussprechend, in der Aufführung sich einer Desmuu vereinigen, u. so, die steife, langweilige Form des ehemaligen Concerto grosso verachtend, das Einzelne nur zum Ganzen wirken zu lassen: das war die schwierige Aufgabe, welche jene Heroen der Tonkunst in der Sinfonie mit Glück lösten, und ihre genialen Produkte dieser Art sind mit Recht die Norm geworden, wornach spätere Komponisten ihre Sinfonieen ausarbeiteten. Auch Hr. Witt hat sich Haydn zum Muster und Vorbild genommen, und dass er würdig die Bahn des Meisters betritt, beweiset seine Sinfonie No. 5 aufs neue. Mit einem kurzen Adagio aus D dur, welches aber schon nach dem fünften Takte in D moll verweilt, fängt die Sinfonie an. Es ist zwar pathetisch gehalten, indessen von allem Schwulst frey, und kündigt durchaus nicht mehr an, als was nachher folgt. Der gewöhnliche Fehler der jetzigen Komponisten, die immer zum ersten Anlauf alle Kraft verschwenden, ist daher ganz vermieden. Nach diesem Adagio folgt ein Allegro, ebenfalls aus D dur, mit einem sehr angenehmen Thema:

[Notenbeispiel]

Gleich nach Beendigung des ersten, rauschenden, stark gehaltenen Tutti tritt die Oboe mit einem einfachen, melodiösen Satze ein, indem die erste Violin eine Imitation des ersten Thema ausführt; und dieser geniale Gedanke macht die Wirkung eines heitern Sonnenblicks durch finstre Sturmwolken:

Oboe.

Viol. I.

Basso.

[Notenbeispiel]

Noch einem wieder äusserst angenehmen Mittelsatze zu der Dominante, imitiren erste Stimme und Bass einen Satz, der in einfacher Gestalt schon im fünfzehnten Takte vorkam; es fehlt ihm zwar die Neuheit, er schüttet

aber kräftig fort, und ist daher vorzüglich geeignet, wie hier, zum Schluss zu führen:

Violino.

Basso

Im zweyten Theile folgt nun die weitere Ausarbeitung des ersten Thema wieder in Imitationen der ersten Stimme und des Basses, indem beyde wechselsweise die zweyte Hälfte des Thema als Gegensatz zur ersten ausführen, wobey die Blasinstrumente die zum Grunde liegende Harmonie in haltenden Noten angeben oder hin und wieder die Melodie ergreifen. Der weitere Gang des Allegro ist nach der gewöhnlichen Form, indem der erste Theil wieder eintritt und sich durch den Mittelsatz, der nun in der Tonika bleibt, zum Schlusse fortbewegt.

Das Thema des hierauf folgenden Andante grazioso, aus G dur, ist wieder äusserst lieblich erfunden und entspricht der an und für sich selbst schon zarten Tonart, die der Komponist wählte, ganz vollkommen:

Nur bey dem Eintritt des Minore geht der bis dahin gehaltene Charakter des Satzes verloren. Viel zu rauh und hart tritt das Minore ein, um sich dem ersten Majore anzureihen; man möchte sagen, er gleiche einem jungen, schönen Mädchen, das im Schmerz, statt sanft zu weinen, heult und schreyt. Das Minore dauert nur zwanzig Takte — indessen lange genug, um der Wirkung des Ganzen sehr zu schaden, und ein leichter, vielleicht naiver Anstrich, diesem Minore gegeben, würde gewiss dem nachher wieder eintretenden Thema sehr wohlgethan haben. — Die Menuet, welche hierauf folgt, hat ein weit ausgreifendes Thema; im zweyten Takte nimmt der Bass dieses Thema in gewisser Art Al rovescio auf, und dadurch bekommt der Eintritt dieser Menuet einen pomphaften, stolzen Charakter, der sehr gut gegen das sanfte Andante absticht. Das Trio ist ein Solo für Flöte und Fagott, und klingt sehr wie ein Walzer, welches man indessen auch manchen Haydnschen Menuetten vorwerfen kann, wiewol diese sonst immer an einer reich besetzten Tafel die pikanteste Schüssel sind. Irgend eine geniale Wendung eines anfänglich ganz gewöhnlich scheinenden Gedanken frappirt dort den Zuhörer, und vorzüglich in den Trios sind oft nur dem Kenner in dem heitern Flusse naiver Gedanken die tiefsten Künste der Harmonik bemerkbar. Dass nach diesem Maasstabe, den Haydn, der Schöpfer dieser Tonstücke, gegeben hat, die vor uns liegende Menuet nicht ganz befriedigen könne, wird der Komponist gewiss selbst fühlen. — Der letzte Satz, aus D dur, hat ein melismatisches Thema und ist durchgängig leicht und schwebend gehalten. Auch hier wird man an Haydns Finalen erinnert und vermisst jene tiefen Durchführungen, jene immer neuen Wendungen des Thema, die bey ihm, ist der Faden des Stücks anscheinend auch noch so lokker angelegt, den Zuhörer bis zum letzten Takte in steter Spannung erhalten. Hier z. B. erwartete der Kenner, dass ein kräftiger Mittelsatz in längern Noten eintreten und späterhin sich ihm jener erste melismatische Satz anreihen würde — welches denn gewiss die frappantesten Wendungen und Imitationen veranlasst hätte: diese Erwartung wird indessen nicht befriedigt, und das Ganze rauscht vorüber, ohne bey dem Zuhörer ein tiefes Interesse zu erregen, wiewol vorzüglich der Schluss sehr brillant und effektvoll gehalten ist. In der ganzen Sinfonie über-

haupt — was die Zusammenstellung der Sätze, Instrumentirung u. s. w. betrifft — hat sich Hr. W. als einen gründlichen, verständigen Komponisten gezeigt, und das sichtbare Bemühen, dem Ganzen nicht sowol viel Tiefe, sondern nur den möglichst hohen Grad von Gefälligkeit zu geben, zeigt, dass sie für ein grosses Publikum geschrieben ist, welches sie denn auch gewiss finden wird, indem sie, nur irgend gut ausgeführt, sehr effektvoll, und daher jedem Orchester mit Recht zu empfehlen ist.

Das Tempo des ersten Allegro darf nicht zu rasch genommen werden; das Andante ja nicht zu langsam, Menuet und Finale so rasch, als es den Kräften des Orchesters, und ohne den Charakter der Sätze zu vertilgen, möglich ist.

---

*Sinfonie turque pour 2 Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 4 Cors, 2 Trompettes, Timbales, grand Tambour, Triangle etc. composée par* Witt. No 6. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 5 Fl.)

Sonst kam die grosse Trommel und das Geklingel von Tambourin, Triangel und Becken nur selten ins Theater, dann immer öfter und öfter, und endlich auch in den Konzertsaal. Dieser hätte ihnen wol verschlossen bleiben sollen, denn selten ist ein Konzertsaal gross und ein Orchester stark genug, um den alles übertäubenden Ton der grossen Trommel und das Geklingel der übrigen sogenannten türkischen Instrumente nur erträglich zu machen. Anders sind die Bedingnisse der Musik im Konzert und der Musik im Theater. Hier kündigt die naive und frappant kontrastirte Musik, welche bey uns nun einmal türkische Musik heisst, wiewol das Original dieser Kopie fehlt, schon in der Overture den Charakter des Stücks jedem Zuhörer verständlich an, und die grosse Trommel, gewöhnlich in die entfernteste Ecke des Orchesters verwiesen, verhallt im weiten Gebäude und übertäubt keineswegs die übrigen Instrumente. Im Konzert und in der Sinfonie, die doch gewöhnlich zur Overture der darauf folgenden Musikstücke verschiedenen Charakters dient, dürfte, den Uebelklang jener türkischen Instrumente abgerechnet, auch der festgestellte, individuelle Charakter der türkischen Musik den Zuhörer nicht sonderlich ansprechen, indem man ihn doch nicht, wie im Theater, nach der Türkey illudiren will, um Konzerte, Arien u. s. w. sich vortragen zu lassen, sondern es hier nur darauf ankommt, das Gemüth zum musikalischen Genuss überhaupt aufzuregen. Der Charakter, welcher in der Sinfonie als einem musikalischen Drama herrschen, und in dem Aussprechen aller seiner Nuancen von allen Seiten den Zuhörer ergreifen und festhalten soll, wird bey dem Auffassen irgend einer individuellen Manier sehr leicht zur gleichgültigen Einseitigkeit.

Indessen, Hr. W. hat nun auch einmal eine Sinfonie turque mit der grossen Trommel und allem Zubehör geschrieben und dadurch dem Geschmack derer gefröhnt, die auf diese Weise musikalisch, oder vielmehr unmusikalisch, erschüttert werden wollen. Dass Hr. W. auch in dieser Manier nichts Schlechtes, nichts Gemeines geliefert haben werde, lässt sich von solch einem verständigen Komponisten schon im voraus erwarten, und diese Erwartung wird auch in dem vorliegenden Werke keineswegs getäuscht. Nach einem kurzen Einleitungssatze von nicht eben viel Bedeutung, (welches hier ganz recht ist,) Adagio aus A moll, folgt ein Allegro, ebenfalls aus A moll, dessen Hauptsätze zwar nicht neu und besonders frappant sind, indessen die nun einmal in der Sinfonie angenommene Manier treu auffassen und darstellen:

Der letzte Satz kommt im zweyten Theil wieder in A dur vor, und der Ausdruck einer fast ausgelassenen Munterkeit erhält sich in dem Majore bis ans Ende des Allegro, welches dadurch an Interesse gewinnt und des Zuhörers Aufmerksamkeit fesselt. — Das Adagio (A dur) frappirt durch seinen originellen Anfang. Bass, Violoncell und die Violinen schlagen pizzicato die Grundaccorde an, während die Bratschen ebenfalls pizzicato, meistens terzweise, auf und absteigen. Dieses sieht also aus:

Adagio

Violini.

Viola.

Violoncelli e Bassi.

pizz.

Mit Ausschluss weniger Takte behalten die Bratschen jene Figuren durch das ganze Stück bey, während Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott äusserst melodiöse Sätze vortragen. Ohne nur im mindesten flach oder verbraucht zu seyn, ist dies Adagio jedem nur irgend musikalischen Ohre verständlich und angenehm, und selbst der erklärteste Freund der grossen Trommel wird es gern geschehen lassen, dass sie diesmal ganz schweigt. — Das nicht eben bedeutende, aber glatt ins Ohr gehende Thema der Menuet trägt die zweyte Flöte vor, da der erste Flautotraversist wieder die kleine Flöte, welche er abwechselnd zu blasen hat, ergreifen muss. Das Trio besteht in einem recht angenehmen Violoncell-Solo, worein die grosse Trommel nebst Anhang durchaus nichts zu sprechen haben. — Der letzte Satz ist wieder ganz der einmal angenommenen Manier getreu:

Sechzig Takte vor dem Schlusse tritt ein regsames, lebendiges Majore ein. Ueberhaupt ist der letzte Satz zwar ohne tiefe Durchführungen des Thema leicht behandelt, aber von vielem Effekt, wozu die verständige Instrumentirung nicht wenig beyträgt. Bey dieser Instrumentirung findet sich eine Eigenheit, die darin besteht, dass die vier Hörner nicht, wie gewöhnlich, paarweise in die Tonika oder Dominante, sondern in folgender Art gestimmt sind:

Corno Primo in G, Corno secondo in A,
Corno terzo in E, Corno quarto in C.

Diese verschiedenen Stimmungen hat der Komponist sehr verständig zu seinem Zweck benutzt, und die Hörner, welche durchaus nur ihre leichtesten, besten Töne anzugeben haben, in Accorde vereinigt, die durch ihre Fülle und Kraft den Effekt des Ganzen gar sehr erhöhen. Eben diese vier Hörner machen indessen die Sinfonie für kleinere Orchester unbrauchbar, indem sich, wenn sie nicht besetzt werden können, kein Orchester-Dirigent einbilden darf, dass ein einziges ausgelassen oder durch ein anderes Instrument ersetzt werden könne. Sonst ist die Sinfonie nicht besonders schwer auszuführen, und da man in Rücksicht des fliessenden, melodiösen Gesanges sie ganz der Sinfonie No. 5. gleich

stellen kann, wiewol diese in Rücksicht ihres edlern Charakters höher steht, jedem Orchester sehr zu empfehlen.

Mit Ausschluss der beyden Adagios müssen die Tempos sehr rasch genommen werden.

---

*Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. par A. Eberl.* Op. 43. à Vienne et Pesth, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 48 Xr.)

Es ist seit kurzem, auf Veranlassung der vielen, nach E.s Tode herausgekommenen Kompositionen desselben, (unter welchen offenbar auch gar manches aufgerafft ist, was E. jetzt nimmermehr hätte drucken lassen!) mehrmals und ausführlich über diesen Meister, über sein und seiner Werke Eigenthümliches, in diesen Blättern gesprochen worden. Ich nehme diese Bemerkungen vor mich, und finde zu dem, was zu E.s Lobe gesagt ist, nichts; zu dem, was an ihm getadelt worden, jetzt, auf Veranlassung der genannten Sonate, vornämlich Eins hinzuzusetzen. Und das ist: E.s ungemessenes, grelles, oft verworrenes, und in der Verworrenheit zweckwidriges, (ja auch nicht selten grammatisch unrichtiges) Moduliren ins Blaue hinaus, und wol auch zuweilen ins Graue herein — ins Wasser nämlich. Eberl wollte damit offenbar zweyerley bewirken: theils glaubte er so zu überraschen, zu frappiren, hinzureissen, theils wollte er dadurch neu und mannichfaltig und reich erscheinen, da es ihm an Tiefe, Sicherheit und Gewandtheit im Gebrauch der eigentlichen Kunst der Harmonie und des Contrapunkts fehlte — als wodurch man, bey langen Stücken, und wenn man, nach dem gesammten Ausdruck, thematisch schreiben will, doch allein nur seine Sätze gehörig verändern, erweitern, vermehren, ausspinnen kann. Jenes mag ihm nun wol bey Vielen gelingen — wie einst Mozart einem Komponisten sagte, der ebenfalls vor allem aufs Frappiren ausging: Nun lassen's halt noch da und dort einen Vierundzwanzigpfünder losbrennen, so kann's gar nicht fehlen! Dieses — den Schein — hat E. wol auch erreicht — wenn anders nicht die wenigen seiner ernsten Werke, wo er wirklich solide, ins Reine und in die Tiefe gearbeitet hat, das allgemeine Urtheil zu Gunsten der andern bestochen haben.

Hier sey die Sache nur beygebracht, da einmal eine Charakteristik E.s in diesen Blättern geliefert worden, jene Eigenheit wesentlich mit dazu gehört, und eben vorliegende Sonate zu Bemerkung derselben — so wie auch zur Bemerkung einer zweyten: des zerstückelten Schreibens, wovon zu anderer Zeit geredet werden mag — sehr nahe Veranlassung giebt. Uebrigens lässt sich über dies Werk nicht viel sagen; es ist unter E.s grössern Sonaten keine der geringsten, aber auch weniger eine der besten. Auf eine Einleitung, Andante molto, die nicht viel bedeutet, ohne jedoch schlecht zu seyn, und die besser einen Satz für Blasinstrumente ausmachte, folgt ein Allegro con spirito, das wirklich viel Leben hat, obgleich es mehr — kräftig ansetzt, und immer wieder ansetzt, als Kräftiges leistet; der Komponist nicht eigentlich im Zuge bleibt, nicht, wie ein rechter Schütze, im Feuer liegt. Hernach kömmt ein kurzes Andantino, mit nicht eben ungewöhnlichen, aber ziemlich angenehmen Melodieen; und daran schliesst sich ein langes, von oben gerügten Mängeln gar nicht freyes, sonst aber lebhaftes, nicht übel zusammengesetztes Rondo, dem man, so wie dem ersten Allegro, wenn beyde rasch, kräftig, und doch auch mit Delikatesse vorgetragen werden, im Ganzen eine gewisse Wirkung — wenigstens eine Fähigkeit, anzuregen und ein wenig warm zu machen — nicht absprechen kann.

---

## Nachrichten.

---

*Leipzig.* Die beyden letzten Abonnement-Konzerte an den Messsonntagen ent-

hielten viel treffliche Musik. Beethovens Sinfonie aus C, Haydns Sinfonie aus Es, (No. a. d. Partituren) Righini's Ouverture zu Tigrane, Neukomm's Phantasie für's volle Orchester, der Frühling aus Haydns Jahrszeiten, das erste Finale aus Mozarts Figaro, und einige andere Stücke, waren zwar schon bekannt, wurden aber mit neuem Vergnügen gehört. Zum erstenmale wurden gegeben: ein Quartett aus der noch nicht auf die Bühne gebrachten kleinen Oper, der Zitterschläger, von Seidel gedichtet und von Friedr. Schneider in Musik gesetzt; ein noch nicht herausgegebenes Konzert aus G dur für die Flöte von A. E. Müller, und das neueste der Beethovenschen Klavierkonzerte, aus G dur, Wien, im Industrie-Comptoir. Jenes Quartett ist voll Leben, durch alle Stimmen geschickt und sorgsam durchgeführt, und von sehr vortheilhafter Wirkung. Ueber die andern beyden Werke lässt sich in der Kürze schwerlich sprechen; nur das sey also hier, wo wir kurz seyn und die ausführliche Beurtheilung den Recensenten überlassen müssen, erwähnt, dass jenes Müllersche Konzert, der Erfindung, der Ausführung und Instrumentirung nach, unter die vorzüglichsten, wirksamsten, und auch dem Solospieler vortheilhaftesten unter allen, die man Hrn Musikd. M. zu verdanken hat, gehört, und dass dieses Beethovensche das wunderbarste, eigenthümlichste, künstlichste und schwierigste von allen ist, die B. geschrieben hat, für den Solospieler jedoch weniger vortheilhaft, als z. B. das, aus C. Der erste Satz besonders will öfters gehört seyn, ehe man ihn ganz verfolgen, sich zu eigen machen, und mithin recht eigentlich geniessen kann; mit dem in schöner Einfalt ungemein ausdrucksvollen zweyten, und dem in kräftiger Freude begeisternd aufwallenden dritten, ist dies aber weniger der Fall — sie werden, gehörig vorgetragen, überall gleich aufs erstemal vollen Beyfall finden.

Das einzige Extrakonzert dieser Messe, das aberdies nur sehr wenig besucht wurde, gab Hr. Assess. Schmidt von Berlin, den die Leser dieser Zeit. schon als einen talentvollen und sehr ausgebildeten Dilettanten kennen. Von seiner Komposition gab er eine Ouverture und ein konzertirendes Quintett, welches lauten und wohlverdienten Beyfall erhielt. Es ist leicht und angenehm, ohne zugleich brillant geschrieben, und keineswegs oberflächlich gearbeitet. Dem ersten Satze möchte man wol etwas mehr Ausführung und besonders im zweyten Theile ein tieferes Eingreifen in den harmonischen Theil der Kunst wünschen, zumal da die gewählten Hauptideen sich sehr gut zu einer künstlichen Behandlung eigneten, ohne dass darum der gefällige Charakter des Ganzen gestört werden musste: dennoch wird man auch diesen Satz überall gern hören; und dem sanften, ausdrucksvollen Andante, so wie dem heitern, raschen, einnehmenden Finale, in welches, mit guter Wirkung, das volle Orchester einfällt, den Schluss zu machen — wird kein Auditorium einen ungetheilten Beyfall versagen. Die fünf Instrumente (Pianoforte, Flöte, Violin, Viola und Violoncell) sind mit Einsicht, und sehr vortheilhaft, für jedes im Einzelnen und für alle zusammen, benutzt. Hr. Schm. spielte die Pianofortestimme mit Fertigkeit und Ausdruck. Er gab sodann eine Reihe Sätze der Weberschen Musik zu dem grossen pantomimischen Ballet, Harlekins Geburt, das in Berlin so viel Glück gemacht hat. Es ist immer bedenklich, Balletmusik, und besonders zu komischen Sujets, mit blosser Nachweisung der Handlung auf dem Zettel, aufzuführen und um so bedenklicher, je enger sich die Musik an das Einzelne der Handlung schliesst, je mehr sie recht eigentlich dramatisch ist — wie dies eben von Hrn. Kapellm. Webers Balletten gerühmt werden muss: gleichwol wurden mehrere Sätze, besonders No. 5, 7., 8. u. 9., mit Vergnügen gehört. — Von bekanntern Stücken hörten wir diesen Abend die herrliche Klopstocksche Ode, Frühlingsfeyer, mit Zumsteegs geschmack- und ausdruck-

voller Musik, die, obschon nicht aus seinen letzten Jahren, doch unter seine schönsten Arbeiten zu zählen ist. Einige der Zwischensätze sind zu lang und trennen den Text mehr, als es seyn sollte; aber die meisten sind so passend, und verschiedene so vortrefflich, dass man kaum begreift, wie dies Werk nicht bekannter geworden, als es bis jetzt noch zu seyn scheint, ohngeachtet es schon seit geraumer Zeit im Druck erschienen ist. Hr. Weidner, Mitglied des königl. sächs. Hoftheaters, deklamirte das Gedicht mit Einsicht, Würde und Gefühl. Das Ganze machte einen tiefen Eindruck. — Von bekannten Stücken wurde Mozarts prachtvolle Hymne: Gottheit, über alle mächtig, und Haydns schöne Scene: Ah come il core etc. gegeben, welche letztere Dem. Schicht sehr angenehm und mit ungetheiltem Beyfall vortrug.

## Vertrauen auf Gott.

*Eine Friedenskantate mit Chören von Hacklous; für das Conservatoire der Blas-Instrumente in Berlin komponirt von Bernhard Anselm Weber, Königl. Preuss. Kapellmeister.*

### Eine Stimme.

*Recitativ.*

Des Krieges Donner tön durchrollt die Welt!
Die Menschheit bebt in starrem Todesschauer,
Und die Natur, die Brust von Gram geschwellt,
Bethaut mit Thränen mütterlicher Trauer,
Vom Ister bis zum Belt,
Ein blut-getränktes Leichenfeld.

### Cavatine.

Wohin seyd ihr entschwunden
Des Friedens goldne Zeiten!
Wohin, ihr heitern Tage
Voll Ruh und Völkerglück!
Das Herz hat euch empfunden!
Das Herz wird euch begleiten!
Vergebens ruft die Klage,
Vergebens — euch zurück!

### Hymnus.

Gott der Macht! dein heil'ger Wille
Deckt, mit furchtbar dunkler Hülle,
Deckt mit Nacht der Zukunft Bahn.

Doch in sonnenhellem Glanze
Ueberschaut dein Blick das Ganze!
Nur die Menschheit irrt in Wahn!

Auch des Krieges wilde Schrecken
Sind den ew'gen, höher'n Zwecken
Deiner Weisheit unterthan!

Kühner Muth weckt das Vertrauen!
Auch durch Nacht und Todesgrauen
Führt zum Glück der Gottheit Plan!

### Solostimmen und Chor I.

Vater! auf dich vertrauen wir!
Höre voll Huld der Menschheit Flehen!
Schutz und Rettung hoffen wir
Allein von Dir!
Dir allein vertrauen wir!

### Chor II.

Ach! Es ist um uns geschehen!
Weh! — Umsonst ist alles Flehen!

### Solostimmen.

Ihr Zweifler — weicht!
Ihr Klagen — schweigt!
Vater! auf dich etc. etc.

### Drey Stimmen.

Allgütger! der Gedeihn und Segen
Aus Donnerwolken träuft,
Durch dessen Huld Gewitterregen
Der Erde Feuchte reift,

Sieh rettend auf die Noth des Armen,
Der sich dem Gram ergab!
Sieh auf die Menschheit voll Erbarmen,
Voll Verschuld herab!

Dein Machtwort, das die Welt erschüttert,
Wiegt Sturm und Meer in Ruh!
Dem Menschen, der vor Menschen zittert,
Bleibt ein Erretter — Du!

Du sprichst zu Völkern: werdet Brüder!
Trotzt nicht der höhern Macht!
Dann kehrt der Friede segnend wieder,
Und neues Glück erwacht!

### Recitativ.

Ein Freudenruf erschallt aus weiten Fernen! —
Ja, lauter schon, und immer lauter tönt
Die frohe Botschaft: Feinde sind versöhnt! —
Der Völker Dankgebet steigt zu den Sternen!

### Mehrstimmiges Arioso.

Friedens-Verkündung!
Wohllaut der Sphären!
Seeliges Entzücken
Schwellt jede Brust.

Fliesst, der Empfindung
Strömende Zähren!
Spiegelt in Blicken
Die Fülle der Lust!

Der du das Sehnen
Der Menschheit erfüllst;

Der du die Thränen
Der Leidenden stillst:

### Schluss-Chor.

Dein sind Macht, Triumph und Ruhm!
Dein, allmächt'ger Gott der Götter!
Sey uns Vater! sey uns Retter,
Und die Welt dein Heiligthum!

---

## Kurze Anzeigen.

*Thême varié pour le Pianoforte, déd. à Mr. A. E. Muller, Direct. de musique à Leipzic, par G. Wiedebein.* à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Man erhält hier sieben Variationen über das bekannte Volkslied: Ich bin liederlich etc., von welchen aber die eine sehr frey, als eine ziemlich lange Phantasie ausgeführt ist. Der Verf. zeigt sich in allen als einen geschickten Harmoniker, der seinen Contrapunkt fleissig studirt hat. Ob er aber der harmonischen Künste auf solch ein Thema nicht allzuviele verwandt habe, ist eine andere Frage! Warum nicht lieber selbst ein Thema erfunden, das gleich in seinem Charakter etwas Ernsthaftes hat, wenn man so sehr viel Ernsthaftes darüber sagen will? Hiervon abgesehen, wird man, mit Einsicht u. Sinn für contrapunktische Arbeit, die Var. 1., 2., 5, und besonders die oben schon ausgehobene 6, nicht ohne Vergnügen mehrmals spielen können. Das Werkchen ist schön gestochen, und nicht eben schwer auszuführen.

*Thême favori — — varié et très humblem. déd. à Son Alt. Monseign. le Prince Alexandre Kourakin (andere noge Fehlstellen Titulatur) par Son Maitre de Chapelle — — Phil. Cendrillo.* Oeuvr. 7. à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl.)

Es würde schwer halten, wenn man über diese Werkchen so viel Worte machen müsste, als hier auf dem Titel steht! Das Thema ist ziemlich gemein, und die zehn Variationen gehen über dasselbe meistens sehr gewöhnliche Figuren, wie sie ein fingerfertiger und auch sonst nicht ungeübter Klavierspieler über jedes Thema, wie es auch aussehen mag, geben kann, wenn er will. Es übenj sich aber manche Dilettanten gern an dergleichen Dingen: das mögen sie denn auch an diesem — denn schlecht ist es nicht geradezu, und handgerecht ists auch.

---

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten May. No. 34. 1809.

### Ueber Villoteau's Werk

*Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts, qui ont pour objet l'imitation du langage.* Paris 1807. 2 Bände. 8vo.

Die Hauptidee dieses Buchs ist, die sogenannte deklamatorische Musik zu rechtfertigen, und in ihr das eigentliche Ideal der Musik nachzuweisen. Der Vf. schlägt einen eigenen, nicht ungenialen Weg ein, um seinen Satz zu behaupten. er führt seinen Beweis universalhistorisch, indem er auf den Ursprung der Musik und der Sprache zurückgeht, und fragt: woher haben die Menschen die Musik? wie konnte sie unter ihnen entstehn? was war ihr Zweck? — Wer mit Untersuchungen dieser Art bekannt ist, der weiss, wie sehr sich das Feld der Nachforschung ausdehnt, je einfacher der Gegenstand derselben ist. In solchen Untersuchungen, wo den Beobachter alle Analogieen seiner wirklichen Umgebungen verlassen, und wo einzig ein weiter, scharfer, sicherer Blick, schnelle und kühne Kombination der entferntesten wie der nächsten Gegenstände, und Muth, dem vor der Höhe so wenig als vor der Tiefe schwindelt, seine Führer sind, ist es sehr verzeihlich, wenn er sich noch einer Stütze umsieht, und ähnliche Resultate früher Forscher um sich aufbauet — wär' es auch nur, um das Urtheil seiner Zeitgenossen, welchen die Welt Musse und die Götter Geist zum eignen Denken versagten, durch Vielheit der Stimmen vorläufig zu gewinnen. Man muss daher Hrn. Villoteau die, etwas ausführliche Gelehrsamkeit seines Werks nicht zu sehr als Fehler anrechnen, wiewol es nicht zu läugnen ist, dass sie dem Leser unwillkommen und am Auffassen der Ideen des Vfs. sehr hinderlich ist.

Wenn es mir gelungen ist, mit Bekämpfung dieses Hindernisses den Sinn des Vfs. mir klar zu machen, so glaube ich in folgenden Sätzen den Inhalt seines Raisonnements aufstellen zu können.

Die Verschiedenheit aller Sprachen zeigt sich blos in ihrem artikulirten Theile. Dieser wechselt mannichfaltig, und eine Sprache bezeichnet oft mit ganz anderen Artikulationen denselben Gegenstand, als die andere. Was aber allen Sprachen ohne Ausnahme eigen ist, bestehet in dem unartikulirten Theile; nämlich in dem Tone, welcher die Artikulation begleitet und in allen Sprachen gleichförmig wechselt, weil der Grund seiner Veränderungen und Beugungen nicht in Vorstellungen liegt, sondern in Empfindungen, welche überall auf dieselbe Art die Menschen afficiren, ihre Vorstellungen und ihre artikulirten Sprachen mögen so verschieden seyn, als man nur immer annehmen wolle. Diese unartikulirte Sprache ist Sprache der Natur. Wir hören sie noch von Kindern, in den frühesten Perioden ihres Daseyns sprechen, ehe die Verhältnisse des geselligen Lebens sie aufnehmen und die Mittheilung in konventionellen, artikulirten Tönen fordern. Wir sehn auch an diesen Beyspielen, dass diese Natursprache allgemein, und denen, welche daran gewöhnt sind, bis in sehr feine Nuancen verständlich ist. Ist nun das Natürliche über-

haupt älter und ursprünglicher, als das Konventionelle: so sind wir genöthigt, in dieser unartikulirten Sprache die Ursprache anzuerkennen, welcher sich die Menschheit in der Periode ihrer Kindheit bediente. Sie ward nicht erlernt, nicht erfunden und mitgetheilt, sie ist dem Menschen anerschaffen, ein Theil seines Wesens, und also ganz eigentlich göttlichen Ursprungs. Sie war das Verbindungsmittel der Menschen in den ersten Zeiten ihrer Entstehung, und durch sie ward erst ein geselliger Verein möglich, in welchem sich später, durch das Bedürfniss einer ausgebreiteteren Mittheilung, die artikulirte Sprache entwickelte. Wiewol nun diese neue Sprache jene ursprüngliche immer mehr verdrängte, indem selbst die Empfindung zur Vorstellung ward: so begleitete doch diese allgemeine Muttersprache, wie ein abgeschiedner, freundlicher Geist, noch alle ihre verschiedenen Kinder, und den entferntesten erscheint sie zum wenigsten in den Momenten, in welchen die Natur den Menschen gewaltig anredet — in den Augenblicken der Empfindung und Erhebung. Dann, wenn alle Sprachen verstummen, erwacht die alte Sprachenmutter und antwortet, klagend, jubelnd, oder feyernd, der Göttin, dass Begeisterung die Tochter ergreift, und sie die Töne der Mutter nachhallen im Gesang.

Diese unartikulirte Ursprache ist das Urbild aller Musik. Es ist ein Irrthum, zu glauben, Musik habe den Zweck, durch einen Wechsel der Töne Vergnügen zu erregen. Dieser Zweck ist nur ein untergeordneter, entstanden erst nach der Ausartung der Musik. Ihr eigentlicher Zweck ist, Empfindungen auszusprechen: denn sie selbst ist, ihrem Urbild gemäss, die reine Sprache der Empfindung, zur Kunst erhoben. Die Geschichte beweist auch dieses. In den ältesten Nachrichten erscheint uns die Musik nicht als eine Dienerin der sinnlichen Lust; sie ist vielmehr Organ der religiösen Stimmung des Volks. In den Tempeln wohnte sie zuerst, und klagte, betete, feyerte mit der Versammlung. Mit dem Religionskultus ging sie über zum Tumult der Schlacht, zum Ernst der Gesetzgebung, zur Feyer öffentlicher Spiele, und erst später ward die ernste Göttin zur freundlichen Hausgenossin. Dieser Ursprung der Musik ist der einzige, den Geschichte und Natur bestätigen. Wie sollte der Mensch zu der Musik gekommen seyn, als auf diese, in seiner eigensten Natur gegründete Weise? Was sollte die Musik — die, wie alle Kunst, Nachahmerin ist — nachbilden, als jene Ursprache und unbildliche Tonkunst? Den Gesang der Vögel? Einige haben es behauptet, aber lässt sich auf die zufälligen Tonverbindungen in ihrem Gesang ein System der Harmonie bauen, welches der Musik eigen ist? — Das Pfeifen des Windes? Die Dichter haben dieses gedichtet, aber wer sieht nicht, dass diese poetische Erfindung, nicht historische Tradition ist? Wo hätte auch der Mensch in jenen ersten Perioden seines Daseyns, wo er seine Existenz der Natur abzukämpfen hatte, die Musse hergenommen, den Vögeln und tönenden Körpern in der Natur ihre Rhythmen abzulauschen und die verborgenen Gesetze ihrer Tonverbindungen zu ergründen? Die Künste des Luxus sind jünger, als die Künste des Bedürfnisses: gleichwol finden wir die Musik im grauesten Alterthume unter Völkern mit geringer Kultur; ihr Ursprung musste also dem Menschen näher liegen, als Vögelgesang und andre Naturtöne; er musste in ihm selbst liegen — denn was ist dem Menschen näher, als der Mensch? — sonst wäre die Musik unerfunden geblieben.

Ist dieses so, so leidet es keinen Zweifel, dass in der Deklamation die heiligen Reliquien jener Ursprache auf uns gekommen sind. Sie aufzufassen und kunstmässig nachzubilden — nicht zu *kopiren*, denn sehr gross ist der Unterschied zwischen Kopie und Nachbildung — ist das Geschäft des Tonkünstlers, dem das wahre Wesen seiner Kunst klar geworden ist. Deklamatorische Musik ist mithin die wahre

Musik; denn der Ausdruck selbst sagt nichts anders aus, als eine, dem Urbild aller Musik angemessene Behandlung der Töne.

Dieses, glaube ich, ist der Sinn und die Ueberzeugung des erfahrnen Verfassers. Die Sache ist zu interessant, und die Bemühung des Vfs. schon wegen ihres Ernstes zu achtungswerth, als dass ein Leser wünschen könnte, hier Einzelnes ausgehoben und bestritten zu sehn. Ein genialer Irrthum ist oft mehr werth, als eine triviale Wahrheit, und einzelne Mängel verunstalten ein gelungenes Ganzes so wenig, als Felsen und Berge die Rundung der Erde. Ich spreche daher blos über die Hauptsache; nämlich, über den problematischen Ursprung der Musik. Was war der Mensch in jener Urzeit, in welche der Ursprung der Musik fällt?

Der alte Zwiespalt, der sonst den Glauben der Völker theilte, theilt jetzt noch die Meynungen der Forscher. War der ursprüngliche Zustand des Menschen ein Stand der Wildheit, wie Rousseau zuerst ihn mit fester Konsequenz schilderte; oder war er ein Zustand höchster Vollkommenheit, wie ihn eine mütterlich sorgende Gottheit ihrem geliebtesten Geschöpf würde vorbereitet haben? Die Beobachtung neuentdeckter, sogenannter wilder Völker, und die historische Tradition jüngerer Nationen des Alterthums, z. B. der Griechen, sprechen für die erste Meynung. Die Urahnen lebten zerstreut in Waldungen und Gebirgen von der harten Frucht der Waldbäume und den Wurzeln, welche der Winter verschonte, unbekannt mit dem Feuer, dem Ackerbau und jeder Bequemlichkeit des Lebens, bis ein Gott, ein Heros, oder ein König einwanderte und ihnen die Wohlthaten der Kultur mittheilte. Ganz entgegengesetzt ist die historische Tradition der ältesten Urvölker. Ihre Stammältern lebten ein ruhiges Leben im natürlichen Besitz von Kenntnissen und Kräften, welchen die spätre Zeit vergebens mit aller Anstrengung des Verstandes nachringt. Diesen Völkern glänzt noch in der Geschichte das Morgenroth eines Lebens im Paradies, welches den jüngern Völkern nur im Wiederschein der Poesie als goldenes Zeitalter erscheint. Diese allgemeine Uebereinstimmung der Sage und der Dichtung von jener entflohenen goldenen Zeit könnte schon die Phantasie für diese älteste Meynung der Urvölker einnehmen: allein auch andre Gründe sprechen dafür, und lassen in jenem Zustand der Rohheit nicht den primitiven Zustand der Natur, sondern einen sekundären der Verwilderung erkennen, welchen ein Theil des Menschengeschlechts als einen eignen Weg zur Ausbildung seiner Selbstständigkeit durchwanderte.

Wir halten uns, vor der Hand nur hypothetisch, an die Sage der Urvölker, und denken den Urmenschen uns wenigstens ohne die wilde Rohheit, welche die entgegengesetzte Meynung ihm beylegt, als reines Produkt der Natur. Es kostet uns auch dieses nicht mehr Mühe, als wir täglich aufwenden, wenn wir ein Kind ohne die Leidenschaften der Erwachsenen uns denken. Unsre erste Frage ist: welche Natur umgab diesen Erstling? die unsere? Unsre alternde Mutter, so liebevoll sie uns nährt, trägt und erfreut, ist keine blühende, kraftvolle Gebärerin mehr. Die jugendlichen Fluten, jene gigantischen Perioden ihrer Befruchtung, haben ausgeströmt, andre Planeten treten in die Jahre der Jungfrau, und erfreuen sich des belebenden Sonnenstrahls. Anders also musste die Natur seyn, welche den ersten Menschen umgab; sie musste eine Natur seyn, welche den Menschen entstehen lassen konnte. Der Mensch, als die vollendetste Naturbildung, fällt wenigstens nicht in die ersten Perioden der Erdgeburten, wenn es auch nicht wahrscheinlich ist, dass er ein Erzeugniss blos der letzten Geburtsarbeit sey. Schon historisch angesehn findet er also eine vollendete, aber frische, jugendliche Natur um sich her, welche nichts hervorbringt, ohne reiche Mittel zu seinem Bestehn und seiner Erhaltung.

Die zweyte Frage ist: Was ist der neue Mensch in dieser reichen, frischen, schöpferischen Natur? Er ist Naturwesen, des eignen Willens sich so wenig bewusst, als das neugebohrne Kind; hingegeben der Natur, wie dieses seiner Mutter, und nur darin von ihm unterschieden, dass sein Instinkt frischer und darum kräftiger, seine Sinne und seine Glieder ausgebildeter und darum ihm brauchbarer sind, als es bey der Zartheit des Kindes möglich ist. Wie das Kind an seiner Mutter Augen, so wird er an den Sternen hängen, deren Einfluss auf die junge Atmosphäre kräftiger seyn musste, als sie noch gegenwärtig auf unsere Witterungsveränderungen ist. Er wird durch eben dieses kräftigere Medium Stimmen vernehmen, welche jetzt nicht mehr zu uns sprechen, ausser in Dichtungen vom Gesang und harmonischen Tanz der Sterne. Diese, und die Stürme, die schneller als jetzt die Luft durchflogen — wie noch in den Atmosphären jüngerer Planeten — waren ihm Stimmen der Mutter, gesangvolle und deutungsreiche Melodieen. So lebte der neue Mensch in seiner Natur, ohne Künste des Bedürfnisses, das er in seinen Umgebungen nicht fühlte. Denkt man ihn mit dem menschlichen Instinkt, d. h. unterschieden vom Thier durch Organisation für Freyheit; was wird seine erste Wissenschaft seyn? Die Natur zu verstehn! Was die erste Befriedigung seines thätigen Instinktes? Der Natur zu antworten! Und so ist es auch. Die ganze Urgeschichte zeigt uns als älteste Wissenschaft die Astronomie, mit Kenntnissen, welche unsern Zeiten, als jüngere Völker sie wiederentdeckten, neu schienen; und als älteste Kunst, die Musik. Ihr Vorbild war, dieser Ansicht nach, die laute Stimme der Natur — ihr Nachhall tönt noch jetzt wunderbar in manchen Weltgegenden — nicht jene unarticulirte Ursprache: diese war vielmehr selbst Nachbildung jener kräftigen Naturtöne gewesen, welche um die Wiege des Menschengeschlechts ertönten, und von dem Instinkt des neuen Menschen nachgesungen wurden.

Der Grund dieser Ansicht ward vorläufig als Hypothese aufgestellt. Fragt man aber die entgegengesetzte Meynung, welche Wildheit als ersten Zustand des Menschen annimmt, wie jene erste Natur zu der Wildheit, oder wie die Natur des Wilden an den ersten Menschen hätte gelangen können: so bezeugt die Unbeantwortlichkeit dieser Fragen die Unhaltbarkeit dieser Ansicht, und jene bleibt als die einzig mögliche übrig, sobald die Frage nach dem Urzustande der Menschheit und nicht einzelner Völker ist. Jene Verwilderung selbst aber zeigt sich, wie schon im Vorbeygehn erinnert, als eine Periode in der Völkergeschichte. Denn wie der Mensch den Armen seiner Mutter, so entwuchs das Menschengeschlecht der Natur. Diese alterte, und der Mensch erwuchs zur Selbstständigkeit. Sein Wille brachte ihm den Verlust des Paradieses, die erste grosse Welttragödie, die Empörung der jungen Götter gegen die alten. Unvernehmlicher sprach die Natur und unachtsamer auf ihre Stimme lebte der Mensch. Wenige nur verstanden noch die Mutter, und diese wenigen Weisen waren Könige, Ausleger der Naturstimme an den Sternen, z. B. Hesperus. Später, als mit dem Sinn für die Natur auch der Glaube an ihre Kraft verschwunden war, wurden aus den Königen Priester und Herrscher, und man musste den veralteten Sinn durch Einweihungen zur Empfänglichkeit für die Naturstimme, und die alternde Erde durch Bearbeitung für die Fruchtbarkeit aufregen. So entstanden Mysterien und Ackerbau mit ihren gemeinschaftlichen Festen und dem Götterkultus. Hier, bey den Einweihungen und Festen, hob sich die Musik zu ihrem höchsten Glanz, denn sie rufte die alte Urzeit der Menschenjugend hervor und erfüllte mit sehnsuchtvollem Wahnsinn alle Gemüther. Aber auch die Mysterien erloschen, und selbst die Sage von der alten Kraft der Natur und der Menschen durch jene, ward zum Märchen. Aber dagegen entwickelte sich immer mehr

die selbstständige Kraft des Menschen. Je mehr die Natur um ihn ermattet, desto lebendiger und schaffender wird der Wille des Menschen. Sie selbst hält nun, der Leitung entwachsen, die alternde Mutter, welche seine Kindheit pflegte, ihre Wartung und Pflege wird zum Wissenschaft, bis endlich am Ende der Tage der Mensch mit Bewusstseyn und Selbstständigkeit das ist, was er im Anfange bewusstlos im Verein mit der Natur war, und seine Laufbahn vollendet ist.

So ist es aber auch mit der Musik. Auch sie war, wie der Mensch, Anfangs Kind der Natur, von ihr selbst ausgeübt, und von dem Menschen nachgehallt. Doch auch sie ist zur Selbstständigkeit gelangt; sie begleitet nicht mehr blos den Gesang, tönt nicht mehr blos den Widerhall der Empfindungen. Wie die konventionelle Sprache in der Lyrik zum Organ der Empfindung wird, so hat sich die Musik durch die Harmonik und Melodik ein eigenes Feld errungen, wo sie zunächst Organ des Verstandes wird. In dieser ihrer Selbstständigkeit, wo sie von dem Naturausdruck der Empfindung nicht beschränkt wird, und sogar den Verstand für ihre Darstellungen in Anspruch nimmt, hat sie der Tonkünstler zu behandeln. Seine Aufgabe dürfte also wol von einem beträchtlich weitern Umfange seyn, als die sogenannte deklamatorische Musik verstattet. Das Ideal des Tonkünstlers wurde nämlich — so wie das Ideal der Menschheit — in der Ausbildung der Selbstständigkeit der Musik bis zu jener ursprünglichen Naturgewalt, bestehn, in welcher sie zuerst erschien. In diesem musikalischen Universum schwimmt nun freylich die deklamatorische Musik, wie ein kleiner Planet im Weltenocean, und ihre Regel für den Tonkünstler ist so partiell, wie etwa die Regel psychologischer Beobachtung für das grosse Drama. Sie hat ihren hohen, unbestrittenen Werth; nur darf die Anerkennung dieses Werthes nicht zu der Ueberschätzung verleiten, welche sie als einzige wahre Musik aufstellt. Ihr Gebiet ist der leichte lyrische Gesang und was sich ihm in grössern Kompositionen nähert; ihre grosse musikalische Gesetze stehn über dem beschränkten Umfang der Deklamation; sie könnten dieser als unerreichbares Vorbild dienen, und den Deklamator begeistern, aber nimmermehr vom Tonkünstler aus dem deklamatorischen Kunstwerk abgeleitet werden.

Hier treffen wir nun die Vertheidiger der deklamatorischen Musik, und namentlich Hrn. Villoteau auf einer Inkonsequenz, sobald sie ihrem Satz Allgemeinheit geben wollen. Sie können nicht ablaugnen, dass die Deklamation bey vielen musikalischen Darstellungen nur ein sehr unvollkommenes Hülfsmittel für den Tonkünstler seyn würde. Hier müssen sie ihre Zuflucht zu der grössern musikalischen Vollkommenheit jener unartikulirten Ursprache nehmen, welche die Deklamation in ihren Modifikation durch die Artikulation nicht erreicht. Allein der Gegner wendet hier mit Recht ein, dass eben darum die Musik wol als Prototyp der Deklamation, nicht aber die Deklamation als Vorbild der Musik betrachtet werden könne. Ist es nun nicht wenigstens ein irreleitender Ausdruck, wenn man den Musiker an den Deklamator weiset, und durch die Benennung: deklamatorische Musik, den einzelnen Fällen, wo der deklamatorische Ausdruck den musikalischen erreicht, eine unstatthafte Allgemeinheit giebt?

Wollen wir über den Werth der alten Musik urtheilen, so müssen wir nicht bey den Nachrichten von der Musik der Griechen uns beruhigen, sondern in ein viel höhres Alterthum hinaufsteigen. Vielleicht dass wir eine Natur dieser Musik entdeckten, welche den Segen von ihrer Wirkung das fabelhafte Ansehn benähme, das in Amphions und Orpheus Geschichte uns befremdet. Die schon vorhin erwähnte vollkommenere Astronomie des Alterthums sollte wenigstens unsern Zweifeln einige Bescheidenheit geben. Die gros-

zu musikalischen Tableaux, welche in unsern Zeiten geniale Künstler, und zuletzt Beethoven, aufgestellt haben, scheinen ein mächtiger Schritt nach dem Ideal der Musik zu seyn; ein so mächtiger, dass er fast einer prophetischen Ahnung gleicht, welche dem Tode des Sehers vorausgeht, und das Licht einer fernen, mit vieler Finsterniss noch bedeckten Zeit, einen Augenblick leuchten lässt. Es wäre nicht das erste Beyspiel in der Kulturgeschichte, dass auf einen raschen Schritt eine lange Ruhe gefolgt wäre, und auch die Natur liebt es, in den unvollkommnern Organisationen — „das als blosses Streben auszudrücken, was auf der höhern Stufe als vollendet auftritt, und jenes Streben oft den Moment des Todes andeuten zu lassen," wie Schubert diese lebendige Stimme der Natur mit voller Klarheit darthut.

So schätzenswerth ich also auch Hrn. Villoteau's Bemühung finde, weil sie mit Ernst und Liebe ihren Gegenstand durchführt und von der theoretischen Seite erschöpft; so wenig kann ich seinem Werke selbst und den Resultaten seiner Untersuchung beystimmen, weil meine Ansicht des ersten Zustandes der Menschen von der seinigen durchaus verschieden ist, und ich mithin seiner Meynung von der unartikulirten Ursprache und der Entstehung der Musik aus derselben nicht beypflichten kann. Eben so wenig kann ich, nach meiner Ansicht, den Zweck der Musik auf den Ausdruck der Empfindung beschränken, und noch weniger in dem deklamatorischen Tonfall ihr Vorbild erkennen. Alle diese Sätze des Vfs sind im Einzelnen wahr, führen aber zu einer fortwährenden Reihe von Irrthümern, sobald man ihnen Allgemeinheit geben, und eine Theorie der Musik und ihrer Aesthetik darauf gründen will.

A. Apel.

---

# Nachricht.

Berlin, d. 15 May. Am 26ten Apr., dem jährlichen Busstag, gab Hr. Kapellm. Weber ein Concert spirituel im königl. Nationaltheater, in welchem an diesem Tage keine dramatische Darstellung ist. Auf die treffliche Ouverture zu Gluck's Alceste folgte Mozarts Requiem, so genau und schön vorgetragen, wie man von dem Theater- und Orchesterpersonal unter Webers Leitung es nur irgend erwarten konnte. Dann folgte eine deutsche Messe vom Abt Vogler, die gewiss nicht zu verachten, aber zu leicht und galant hin gehalten war, als dass sie nach Mozarts Meisterwerke hätte gefallen können. Den Beschluss machte Herklots Friedenskantate. Vertrauen auf Gott, komponirt von Weber. Ursprünglich war die Komposition für das, Ihnen schon oft gepriesene Conservatoire der Blasinstrumente bestimmt, und auch an diesem Abende bestand die Instrumentalbegleitung nur aus Bässen und ungefähr 80 Blasinstrumenten. Die Komposition hatte mehrere Sätze voll Kraft, Würde und Andacht; der grosse Chor Blasinstrumentisten spielte sehr gut; Mad. Lanz und ihre hoffnungsvolle Nichte, Dem. Schick, und die Hrn. Eunike und Gern, trugen die Soloparthien trefflich vor. Der Beyfall war allgemein.

Am 5ten dies. gab Hr. C. Hertel Konzert im Saale der Stadt Paris. Mit vielem Beyfall spielte der Unternehmer ein Violinkonzert von R. Kreutzer, und mit Hrn. Spies ein Konzert für zwey Violinen, auch accompagnirte er eine Sonate fürs Fortepiano mit obligater Violin von R. Kreutzer, die Hr. Mafr spielte. Hr. Kels spielte ein von ihm gesetztes Violoncellkonzert aus *F* moll.

Am 8ten ward zur Unterstützung eines fremden Sängers, der seine Rechnung nicht bey einem Konzert fand, das er vor einigen Wochen gab, in demselben Lokal ein Kon-

zert gegeben. Ungeachtet aber mehrere unserer vorzüglichen Künstler dies unterstützten, so ward der wohlthätige Zweck doch nicht ganz erreicht.

Mehr erreichte seinen Zweck der 15 jährige Schulz, vom Orchester des königl. Nationaltheaters, der gestern in demselben Saale ein Konzert gab. Er blies mit vieler Fertigkeit, aber noch ohne Geschmack, zwey Flötenkonzerte. Hr. Spies spielte ein Violinkonzert von P. Rode. Am meisten gefielen die beyden trefflichen Ouvertüren aus Winters Montalban und aus Righini's Tigranes.

Der in den vorigen Briefen oft genannte Hr. Kapellmstr. Schneider hat für diesen Sommer wieder, wie im vorigen, im Georgeschen Garten ein Konzert etablirt, aber diesmal nur ein Uebungskonzert, bey dem sich nur thätig Theilnehmende abonniren können.

Einen unersetzlichen Verlust hat Berlin und das ganze nördliche Deutschland vor wenig Tagen erlitten. Am 29sten April starb die königl. Kammersängerin und Schauspielerin, Louise Margarethe Schick, geb. Hamel. Sie war den 26sten Apr. 1773 zu Mainz geboren, betrat zuerst als Lilla, in der Oper dieses Namens, in ihrer Vaterstadt, vor 21 Jahren die Bühne, und kam 1793 mit ihrem Manne, damals erstem Violinisten der kurmainzischen Kapelle, in königl. Dienste. Seit sechs Monaten bli sie schmerzhaft und gefährlich, und nun, ungeachtet der fast vollendeten Heilung, starb sie plötzlich an einem Adersprung in anderthalb Minuten. Im Theater trat sie zum letztenmal als Malvina in Mehuls Uthal auf, und vor sechs Wochen hörten wir ihren klaren und starken Gesang zum letztenmal in der Probe von dem Ihnen angezeigten Righinischen Te Deum in der Domkirche. Von ihren Verdiensten als Künstlerin ist oft in Ihren Blättern gesprochen worden. Am ausgezeichnetsten, und in Deutschland wirklich einzig, war sie in grossen, heroischen Partieen, vornämlich der tragischen französischen Oper, wo ihre meisterhafte Deklamation, ihre Sicherheit und Freyheit im Vortrage selbst des Schwierigsten, und ihr würdevolles, feuriges, immer bedachtes und niegends vernachlässigtes Spiel alle hinriss. Werke, wie die eines Gluck, werden nun wol auch hier in Zukunft ruhen — wenigstens so lange ruhen müssen, bis man sich ihrer Darstellungen nicht mehr zu bestimmt erinnert; wer wollte auch jetzt als Armida, Iphigenia, Dido etc. auftreten und die Parallele mit der trefflichen Schick wagen? Am 3ten May, früh um 8 Uhr, ward sie, unter einer sehr ansehnlichen Begleitung, auf dem katholischen Kirchhof vor dem Oranienburger Thore begraben. Am Thore erwartete der Chor des Nationaltheaters unter Anführung seines Direktors, des Hrn. Leidel, den Leichenwagen. Zwölf junge Sängerinnen, in weissen Gewande, und die Sänger, trafen ihn vor, und stimmten Trauerhymnen an. Beym Grabe ward Klopstocks Lied: Auferstehn, ja auferstehn etc. nach Grauns Komposition gesungen; dann hielt Hr. Propst Klams eine rührende Rede, und hierauf ward der von den Sängerinnen mit Blumen bestreute Sarg in das Grab gesenkt, während der Chor aus Niemeyers Oratorium: Die Feyer der Auferstehung — Wiedersehn, sey uns gesegnet etc. nach Rolle's Komposition, gesungen ward. Am 9ten waren die feyerlichen Exequien in der katholischen Kirche bey einer sehr ansehnlichen Versammlung. Es war ein Castrum doloris errichtet, und Mozarts Requiem ward von dem Sängerpersonal des Nationaltheaters und der grossen Oper, dem Orchester desselben, der königl. Kapelle und vielen trefflichen Dilettanten unter der Anführung des Hrn. Musikdirektors Seidel ausgezeichnet schön exekutirt. Den Beschluss machte, wie beym Grabe, Rolle's Chor: Wiedersehn, sey uns gesegnet etc., in e . . en Vokalstimmen ausgeführt. Die Hoffnung zur Genesung der sel. Schick

immer stärker ward, so was die ihr bestimmte Benefizvorstellung immer verschoben worden. Nun wird sie übermorgen gegeben. Bestimmt ist dazu, ausser der ersten Vorstellung des Lustspiels in einem Akt Der kurze Roman, die schöne Oper: Richard Löwenherz.

---

## Kurze Anzeigen.

---

*Trois Duos pour deux Violons par J. J. F. Dotzauer.* Op. 14. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Dotzauer giebt hier den Liebhabern, die eben nicht viel Schweres spielen, drey leichte Duetten, für die sie ihm danken werden. So einfach und natürlich diese Duos in Melodie und Harmonie gehalten, und so durchaus leicht sie für die Ausführung geschrieben sind, so sind sie darum nicht ohne Gehalt. Die Melodieen sind gefällig und der Gang beyder Stimmen gegen einander ist mit Geschmack gewählt. Jedes Duo besteht aus drey nicht langen Sätzen, worin die Gedanken kurz, gedrängt, und ohne leere Zwischensätze, sich an einander reihen. Das dritte Duo ist etwas schwieriger, als die ersten, und manche Stellen darin, vorzüglich in den neun ersten Zeilen des 2ten Theils im ersten Allegro, möchten manchem schwer dünken, der alles Uebrige geläufig spielt. Doch es wird ihm nützlich seyn, seine Kräfte daran zu versuchen. Hr. D., dem, wie es scheint, das Leichte und Gefällige vorzüglich gelingt, wird mit ähnlichen Arbeiten, die besonders für die zahlreiche Klasse der Lernenden ein fortlaufendes Bedürfnis sind, gewiss immer willkommen seyn: zumal wenn er in die letzten Sätze noch mehr Lebendigkeit und Heiterkeit zu legen sich bemühet.

*Sechs Lieder mit Begleit. des Pianoforte von W. A. Mozart, Sohn.* Leipzig b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Die Bedenken, die vor einiger Zeit von einem andern Rec. mit eben so viel Einsicht als Wohlwollen über des jungen Mozarts Verdienste erregt worden, werden durch dieses Werkchen nicht widerlegt, und was dort sonst noch als Vermuthung geäussert wurde, bestätigt sich hier. Die Lieder sind sämmtlich im Ganzen nicht gerade verfehlt, der Gesang ist fliessend und leicht, einige haben sogar wirklich feine und zarte Stellen aus der Gattung des Niedlichen, des anmuthig Tändelnden: (vergl. Seit. 4 u. 5., Seite 9, oben,) aber wahre Eigenthümlichkeit findet man nirgends, Reminiscenzen oft, und Schulschnitzer nicht selten. Ueber jene vergleiche man gleich das erste Lied, das grossentheils Himmeln angehört; und über diese, Seit. 5, Syst. 1, Takt 5, 8, 6, Syst. 2, T. 4, S. 7, T. 1-3 u. 5.

---

*Gedicht von Rochlitz, in Mus. gesetzt und dem Hrn. Verf. gewidmet von E. Häussler.* Augsburg b. Gombart.

Hr. H. ist einer von denen Komponisten, welche keine besondere Schule, und deren Arbeiten keinen Lärm, wol aber vielen Freude machen. Verständige Ansicht dessen, was man will, Gefühl und Ausdruck, eine Gabe des Erfindens anmuthiger Melodieen, und eine immer anständige und zweckmässige Begleitung: dies findet Ref. bey allen, ihm bekannten Häusl. Kompositionen — bey der vorliegenden ebenfalls. Sie ist eine Kleinigkeit, aber eine von denen, die jedem Sänger und jeder Sängerin von Gefühl und Delikatesse des Vortrags wahre Freude — und mehr wahre Freude machen, als gar manches Heft gewöhnliches Opernarien und musikalischer Bravaden. Dass der Komponist dem Dichter auch im Einzelnen hier so treu gefolgt ist, ohne darum kalt oder steif zu werden, verdient noch besonderes Lob. Vorzüglich schön ist in diesem Betracht die Stelle: Will um ihre Gunst etc.

---

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten May. N°. 35. 1809.

*Vereinfachung der harmonischen Bezeichnung in der Musik*

Stöpel's Ideen über die Vereinfachung der Bassbezifferung in dieser Zeitung bringen Kirnbergers dringende Aufforderung an die erfahrnen Tonsetzer, den Generalbass von den bisherigen abschreckenden und oft so widersinnigen Signaturen zu befreyen, in ernste Anregung. Auch Kirnberger hat die Buchstaben zu einer einfachern und richtigern Bezeichnung der Harmonie in Vorschlag gebracht. Derselbe Grund aber, der dem neuen Notensysteme die Herrschaft über die alte ungleich deutlicher ausgedrückte Tabulatur verschafft hat, gilt auch von der harmonischen Bezeichnungsart der Noten.

Noten lassen sich transponiren. Ich kann sie versetzen, in welchen Ton ich will, sobald ich ihnen einen andern Schlüssel gebe. Ziffern gelten für alle Tonweisen. Sie sind die Algebra der Tonkunst. Auf diese, der Musik so unentbehrlichen Vortheile muss der Tonkünstler Verzicht thun, sobald er Buchstaben an die Stelle der Noten setzt. Wozu wären überhaupt die Noten da, wenn sie durch Buchstaben kommentirt werden sollten? So gut wie zum Kommentare könnte man ja auch zum Texte Buchstaben brauchen. Die fünf Linien würden dadurch erspart, und statt des kostbaren Notenstichs, würde jeder unmusikalische Setzer an die Stelle der sperrigen Noten eine einfache Zeile von Buchstaben hinsetzen können.

Ein einziger Umstand nur tritt hier in Weg. Buchstaben reden zum Verstande. Sie verlangen in Töne übersetzt zu werden. Noten reden zum Auge. Ich sehe die Töne vor mir in ihrem gegenseitigen Abstande von einander, und es fehlt nicht viel, so seh' ich sie auch in der Zeitentfernung von einander, wenn ich auf die Noten sehe. Giebt man mir Buchstaben, so muss ich jeden derselben erst in Gedanken wieder in den Ton verwandeln, der um eine oder mehrere Stufen höher, als der andere liegt.

Auch die Noten können in dieser Hinsicht auf unserm Fünflinienssysteme dem wahren Tonkundigen noch nicht genügen. Dass ich die nämliche Note in der Oktave auf einer Linie wiederfinde, die ich vorher in einem Zwischenraume liegen sah, würde dem Auge unerträglich vorkommen, wenn es nicht durch eine lange Uebung an diesen Missstand gewöhnt wäre.

Ungleich natürlicher ist ohne Widerrede die Bezeichnungsweise der Töne, nach welcher jeder Hauptton die erste, und seine Terz und Quinte die zweyte und dritte Linie einnimmt — eine Notenschrift, deren ich mich zu allen Aufsätzen melodischer und harmonischer Gedanken bediene, und die so leicht von einem jeden begriffen worden ist, der sich die Mühe geben wollte, mich um Erläuterung dieser Bezeichnungsart zu bitten. Nach dieser Bezeichnung gilt jeder Satz für alle Tonarten, und eine Oktave höher und tiefer macht keinen Unterschied für's Auge. Die Septima liegt unter ihrem Haupttone, auf dem

sie natürlich zurückführt; die Sexte über der Quinte, in die sie zurückweichen muss, wenn die Tonfolge nicht in eine höhere Oktave schreiten soll. Alle übrigen Intervalle liegen in dem schmalen Raume der drey Linien, die den Hauptaccord bezeichnen. Die ganze Lehre vom Kontrapunkte ist in dieser Notenschrift enthalten. Ich sehe die None als Sekunde dasteh'n, die Undecime als Quarte, ohne deswegen die None und Undecime mit der Sekunde und Quarte zu verwechseln. Ich sehe, welche Intervalle in den Oktaven sich verdoppeln, und welchen Gang eine jede einzelne Stimme sowol in der Umwendung des Kanonischen, als in der Auszierung des melodischen Gesanges nehmen darf.

Alle künstlichen Sprünge der Sängerkehlen vom tiefsten G bis ins höchste F lösen sich in ihre einfachsten Intervalle auf, und es giebt keinen Fehler in der Anlage der Harmonie, der sich in der Skizze nicht sogleich als Fehler dem Auge darstellte.

Einige Beyspiele mögen dies erläutern.

Der Satz

No. 1.

stellt sich in seiner natürlichen Bezeichnung so vor das Auge:

No. 2.

Die natürlichste Melodie liegt in der Oberstimme No. 2. g e b a - g f g. Ich kann aber auch die zweyte durch Umkehrung zur Oberstimme machen e f g f e d e. Denn jede Stimme wird durch gefällige Fortschreitung aus einem Intervalle ins andre melodisch, und beyde Stimmen schreiten gleichförmig mit einander fort.

Will ich eine dritte Melodie dazu erfinden — der Gesang: g f e f - e d c, oder c e g f c, (welche Melodie in No. 1. der Bass ergriffen hat) oder $\left\{\begin{smallmatrix} g \\ c \end{smallmatrix}\right\}$ f h e g etc. kann die eine oder die andere dem Ohre verhalten — so wird die Bezeichnung No. 2 mir bald sagen, welche von diesen natürlicher, fliessender, abwechselnder und bey vielstimmigem Vortrage, mehr der einen als der andern Stimme angemessen sey. Der Bass könnte sehr bequem die in No. 2 ausgedrückte Bassmelodie ergreifen c f e f c — Eben so leicht könnte er aber auch im Haupttone ausruhen. Die Mittelstimmen könnten nach melodischen Gesetzen wechseln und die höhere an die Stelle der tiefern u. s. w. treten, wo ich nur wollte, und wo mir die Töne der Nachbarstimmen im Wege lägen. Während die eine Stimme in zwey folgenden Quartenfortschritt c f e a - g f d, würde die andere sehr gefällig ihr folgen e a g f - e d c. Kurz, alle mögliche Stimmen-Wendungen liegen in der Formel ausgedrückt, die in dem halben Raum des gewöhnlichen Liniensystems die Harmonie ohne Irrthum und ohne Schwierigkeit dem Auge sichtbar macht.

Welche abscheuliche, widernatürliche Beziфferung giebt der Satz im Kirnberger:

No. 4.

*) Die kleine Septime gehört nach den Berechnungen der Tonverhältnisse zur wesentlichen Harmonie. Ich ebenso ihr daher eben eine weitere Verzeichnung (b) die vierte Linie ein, so oft sie in der Harmonie laut wird. Eine Linie höher würde die None zu liegen kommen, wenn diese nicht bequemer durch die Sekunde sich anzeigen liesse.

Es liegt in dieser Anschauung aufgelöset:

No. 2.

No. 5.

Ich erkenne in No. 2. eine fortschreitende Bassmelodie, die sich augenblicklich in die Melodie einer Oberstimme verwandeln würde, wenn ich ihr die Schlussform der tiefen Stimme rauben wollte

e - f g | a g f fis | g - f | e
oder e g a b | a g f fis | etc.

Ich sehe, wie das G der dritten Stimme No. 2. in A ausweicht, weil dieses mit dem darunter liegenden F so vollkommen harmonirende A (welches in Verbindung mit dem Hauptton den reinen Accord des dem Schlusse so gern vorliegenden Quarte erzeugt) schon vorher gleich beym Anfange des zweyten Taktes sich hat vernehmen lassen No. 2. verglichen mit No. 5.

Alle diese Beyspiele gelten in der No 2. 5. aufgestellten Notirung nicht für C dur allein, (worin man sie ohne Mühe erblickt, wenn man sich unter den Accordlinien nur die drey untersten Diskantlinien vorstellt, und die ungefüllten Noten jedesmal in einer tiefern Oktave nimmt) sondern für alle zwölf Tonarten unsers angenommenen Tonsystems. Ich kann sie eben so leicht in Fis, Cis, As mir denken, singen und spielen.

Den auffallendsten Vortheil unserer harmonischen Notensprache bringt uns die Versetzung der Harmonie aus einer Tonart in die andre, die wir nur mit ein Paar Linien andeuten wollen.

Aus einem angenommenen Tone in die Sekunde Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime gehen, heisst die Sekunde, Terz etc. die Tone zur Tonika (zum Hapttone) machen; folglich den Accord 1 in den Accord 2, 5, 4 etc verwandeln

1 2 3 4

Die beyden Leittöne, die in jede Tonart führen, sind die Quarte und Septime des verlangten Tons: jene tritt einen sogenannten halben Ton unter sich in die grosse Terz der neuen Tonart, diese einen halben Ton über sich in die neue Tonika selbst.

Zur Füllung des Accords, den die Leittöne bilden, gehört der Mittelton, die Sekunde der neuen Tonika, die von dem ersten und dritten Tone gleichweit absteht

und der Grundton dieses Dreyklangs liegt eine Terz tiefer in der Quinte des erwarteten Hapttons, von welcher der erwähnte Accord ein konsonirender Septimenaccord ist.

Dieses ist der Grund, warum der Schluss in eine Tonart jedesmal die Quinte in der Unterstimme oder im Basse zu hören verlangt. So bald also dieser vollständige Septimenaccord der Quinte sich hören lässt, so ist auch der darauf folgende reine Accord der Tonika unvermeidlich. Auf den Accord kann kein anderer folgen, als . Ich darf also der neuen Tonika, die ich suche, nur diesen Septimenaccord seiner Quinte versetzen, so ist der Uebergang aus einer Tonart in die andre gefunden. Will ich zum Beyspiele aus c dur nach a dur gehen — die grosse Terz von a ist das erhöhte c, die Quinte von a ist die Terz von e, folglich, wenn nach unserer Bezeichnung der Accord von c ist, so ist der reine Accord von a und die Bedingung des Ueberganges

Ich mag nun bey der Ausführung nehmen No. 1. oder 2. oder 5.

No 1

No. 2.

No. 5

Will ich aus c dur nach f moll gehen, so ist der Uebergang die Ausweichung der Tonika in die weiche Tonart der kleinen Sexte und die Bedingung

Ich kann nehmen No. 1., 2. etc.

No. 1.

No. 2.

Dem Tonkundigen genügt es, in solchen Fällen nur zu wissen, welche Töne in der Harmonie zur Erweckung des Vorgefühls einer neuen Tonika zur Berührung kommen müssen. In diese sucht er auf die einfachste Weise zu kommen. Der vollkommne Schluss folgt dann von selbst, wenn es nöthig ist.

Z. B. der Uebergang aus einem Tone in die Quinte, Quarte, Sexte, Terz etc. ist:

Der Schluss (mit Beispiele ꝛc.)

Heretig.

---

RECENSIONEN

---

1. *Grande Fantaisie avec sept Variations sur un air de danse, appele la Jeanne* — (Pr. 16 Gr.) und

2. *Fantaisie sur l'air de danse, la nouvelle Zol, avec neuf Variations — pour le Pianoforte, ded. à Madem. Elise Mouravieff-Apostol, par D. Steibelt.* (Pr. 1 Thlr.) à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Jeder einigermassen geübte Klavierspieler kennet St.sche Fantasieen; jeder weiss also auch, dass sie ganz etwas anderes sind, als die zwey Gattungen von Kompositionen, welche wir Deutschen also benennen, aber darum doch ganz gewiss nicht nur überhaupt etwas Interessantes, Wohlgefälliges und Achtungswerthes, sondern auch etwas, das unter St.s besten Kompositionen zu rechnen ist. Und diese beyden gehören nun wieder unter dieses Komponisten beste Fantasieen, behaupten also neben den frühern, z. B. über Mozarts Vogelfängerlied aus der Zauberflöte, mit Ehren ihren Platz.

No. 1 ist, im Ganzen, besser, fester, enger zusammengehalten, und kunstgerechter

verbunden; in No. 2. möchten aber verschiedene der Variationen mehr Freunde finden. Bey jener No. nimmt St. gleich Anfangs sein gefälliges Thema, das im Sechsachteltakt geschrieben ist, vor, setzt es in C-Takt, giebt ihm dadurch, und durch volle und gut angeordnete Begleitung, einen kräftigeren Charakter, und führt es nun also in einem langen Allegro moderato mit vielen gründlichen und schön geführten Wendungen, führt es sogar mit so viel Stetigkeit und Haltung durch, als man sonst an ihm nicht eben gewohnt ist. Recht glücklich hält er sich beym Schlusse dieses Satzes (S. 6.) ein Weilchen an den contrapunktisch gestellten Nebengedanken, u. gehet von diesem zu ein Presto, Sechsachteltakt, über, wo das Thema wieder unverändert und in den Hauptstimmen unversteckt gehört und (S. 7. Syst. 5 folgg.) in die Haupttonart, durch sehr gefällige, keinesweges oberflächliche Wendungen der Melodie und Harmonie, geleitet wird, so dass sich nun das Liedchen selbst, Moderato, wie es ist und dann variirt werden soll, ganz ungezwungen und vortheilhaft anschliesst, und, indem es die Folge bestimmt, zugleich recht schön die Fantasie selbst beschliesst und in sich selbst abrundet. Unter den hernach folgenden Variationen ist manches Gewöhnlichere, doch wird es immer dem Ohre gefällig und dem Spieler vortheilhaft aufgestellt.

Bey No. 2. ist die Fantasie selbst weniger gebunden, was das Thema und die thematische Bearbeitung anlangt, und weniger frey, was die Ausdehnung und den Wechsel der Ideen überhaupt betrifft. Sie bestehet aus einem einzigen Allegro brillante, das wie ein langer, etwas frey angelegter, feuriger Sonatensatz geschrieben ist. Auf das folgende Hauptthema, welches dann variirt wird, kommen nur mancherley Anspielungen vor. Dies Thema selbst ist angenehm, singend und pastoralmässig. Die Wiederholung des zweyten Hauptrhythmus (S. 9., Syst. 2, T. 5. folgg.) wird — wie das in den französischen Pastoralen so oft geschieht — vor lauter Simplicität und Naivetät, etwas leyernd; dies bemerkt man noch weniger beym Thema selbst, als in der Folge, wo es in den Variationen so oft wiederkommen muss. St. scheint dies selbst gefühlt zu haben, und hat ihm bey jedesmaliger Wiederholung — schon im Thema, noch mehr aber in den Variat., durch Veränderung des Accompagnements aufhelfen wollen. Das ist ihm denn auch geglückt; aber es war doch nur bis auf einen gewissen Grad möglich. Die Variat. selbst sind meistens eigenthümlich erfunden, und sämmtlich gut ausgeführt. Auch der Wechsel unter ihnen, sowol in Ansehung der in jeder herrschenden Empfindung, als auch in Ansehung der ästhetischen Bearbeitung, zeigt den erfahrnen, vielgewandten Komponisten, und ist sehr zu loben. Im Einzelnen zeichnet Rec. die 2te und 6te Variation am meisten, die 4te und 5te am wenigsten aus. In dieser wird mit sehr vielen Noten doch zu wenig gesagt, und in jener erscheint eben jener, ohne ausgeführte Abschnitt gar zu einfach und einförmig.

Beyde Werke verlangen, so wie die frühern aus derselben Gattung, schon beträchtlich geübte und geschmackvolle Spieler; sind aber für solche nicht schwer, besonders da alles sehr gut in den Händen liegt, gehörig zusammenhängt, gar keine Künsteleyen hat, und wahre Pianoforte-Musik enthält. Dies hilft denn auch das Verständnis und die vortheilhafte Ausführung sehr erleichtern. Es ist echte Musik für geschickte Dilettanten, und ihr darum wohl zu gönnen, dass sie ein so zahlreiches Publikum finden wird, wie die ähnlichen, frühern Fantasieen St.s gefunden haben.

---

*Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte dem Hrn Stollm. du Pel achtungsvoll zugeeignet*

von *Fried. Göge*. Oeuvr. 5. Braunschweig im Musik-Comptoir, Leipzig bey Mittler. (Pr. 12 Gr.)

Rec. kennt die vier frühern Werke dieses Komponisten nicht, siehet aber schon aus diesem allen, dass er ein Mann von guter Einsicht und wissenschaftlicher Bildung ist. Die Gedichte sind nicht übel gewählt, die Musik ist schon an sich nicht uninteressant, aber als Ausdruck der in jedem Liede herrschenden Empfindung und Begleitung seines Vortrags, ist sie, (wie das seyn soll) weit mehr werth — im Ganzen treffend, und im Einzelnen zwar nicht fehlerfrey, aber doch offenbar mit Sinn und Verstand geschrieben. Im Geschmack nähern sich diese Lieder vielleicht den Reichardtschen am meisten. Wir gehen sie mit einigen kurzen Bemerkungen durch.

Die erste Nummer ist die einfachste und beschränkteste von allen, und gleichwol eine der vorzüglichsten. Es ist hier alles, wie es seyn soll, bis etwa auf die Kleinigkeit, dass die letzte Note des vorletzten Taktes im Basse besser g h f hiesse. In No. 2. hat der Dichter eine der vielen Nachahmungen von Göthe's: Kennst du das Land — gegeben. Die Musik trifft den Sinn des Ganzen, schmiegt sich aber dem Dichter nicht so nahe an, als es hätte geschehen können. Im Refrain ist das: dahin, dahin — vom Dichter zwar als Jambus behandelt, der Komponist aber, dem es vor allem um den Ausdruck des Sinnes zu thun seyn muss, hätte — es zwar nicht geradezu als Trochäus behandeln, aber doch auf die erste Sylbe den Accent fallen lassen; hätte zum wenigsten diese nicht in den schlechten Takttheil setzen und die folgende so hervorheben sollen. No. 3. ist etwas matter, und der volle Schluss in die Tonika, Syst. 2. Takt 5., unstatthaft; in die Dominante musste hier geschlossen werden, wenn nicht der Komponist besser die Harmoniefolge, mit aufsteigender Melodie, also wählen wollte:

[musical notation] No. 4. ist ein frisches, sehr artiges Liedchen in Form einer kleinen Polonaise. Der Einschnitt, Syst. 2. T. 5., ist zwar ebenfalls zu stark und trennet zu sehr; doch schleicht so etwas in dieser Gattung eher durch, und da die Strophen einander weniger, als dort, korrespondiren, wird er bey einigen sogar ziemlich passend. No. 5. ist wol das unbeträchtlichste Stück und nichts davon zu sagen. No. 6. ist, was Ausdruck anlangt, wieder recht gut gerathen. Vom Anfang bis Syst. 3, Takt 2, dehnt zwar die Musik den Gesang mehr, als geschehen sollte: dem wird aber leicht abgeholfen, wenn man das Tempo weniger langsam nimmt, als die Musik an sich verlangte. Der Sprung in der Harmonie, S. 12. T. 2., ist unstatthaft, obgleich die unrichtige Folge nicht ausgeschrieben, sondern der Begleitung eine Pause gegeben ist. Das tiefe c der Singstimme musste f werden, wenn man nicht lieber eine andere Wendung für die, hernach freylich gewöhnliche, wählen wollte.

Das ist aber auch alles, was Rec., nach genauer Prüfung, gegen dieses gefällige Werkchen einzuwenden hat. Uebrigens ist hier alles, für Gesang und Begleitung äusserst leicht gesetzt, und das Werkchen sehr gut gestochen.

---

*Caprice et Rondeau pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par A. Eberl.* Oeuvr. 42. à Vienne et Pesth, au bureau des arts et d'industrie. (Pr. 2 Fl. 15 Xr.)

Eine der vorzüglichern unter den Kompositionen dieses Verf's, die nach seinem Tode herausgekommen sind, und ohnstreitig aus seinen letzten Jahren. Das letztere zeigt theils der Gehalt derselben; theils der häufige, oft urplötzliche, doch nicht selten sehr vortheilhafte Wechsel des Angenehmen, Gesangvollen, mit dem Rauschenden, Heftigen; theils das öftere, grelle Moduliren, und gewisse, fast

mit sinkenden Manier gewordene Lieblingsfolgen in demselben — welche mehr ein Hinüberpoltern, als Hinübergehen, mehr ein hastiges Fortreissen, als ein lebhaftes Fortleiten genannt werden müssen; und wozu nun noch das Fegefeuer öfterer enharmonischer Rückungen kommt. Alles das wäre nun nicht etwa geradehin, an und für sich selbst, zu tadeln, wenn es nur nicht so sehr oft käme; wenn es den Zuhörer dann wieder auf dem Punkte, wohin er so schnell geführet worden, ruhen und gleichsam heimisch werden liese; wenn die scharfen Harmonienfolgen in langsamen Sätzen, oder doch, müssten es geschwinde seyn, in etwas breit ausgesponnenen Figuren einträten; und endlich, wenn es in Stücken sich zeigte, die entweder tiefen, ernsten Charakter, oder etwas Komisches, eine Art musikalischer Parodie von jenem Ernst und jener Tiefe hätten — wie das oft bey Haydn und zuweilen bey Beethoven der Fall ist: aber in andern Fällen kann es — Rec. wenigstens, nicht anders, als mit der Asa foetida oder dem Meerrettig vergleichen, womit nicht wenig modische deutsche Komponisten ihre jetzigen Werke durchbeizen, wie die modischen französischen Köche ihre Gerichte. Wems schmeckt, der geniesse und lobe es; Rec. will nicht über ihn aburtheilen: aber dass bey jener musikalischen Kocherey die Kunst so wenig gewinne, als bey dieser unmusikalischen der Magen, und dass die Liebhaberey an beyden übersättigte Sinne u. schwelgerischen Geschmack verrathe — das wird man ihm hoffentlich auch zugestehn. Wer nun diesen glaubt fröhnen zu müssen — nun, der thue es auch dann; er besorge sich aber auch mit dem Danke jener Luxurirenden, und nehme es nicht übel, wenn Andere gleichgültige Gesichter machen, indem sie nach Gerichten greifen, die bey Schmackhaftigkeit auch Nahrung geben, und zugleich Geist und Sinn stärkend beleben. B. hat jedoch in manchen seiner neueren Werke noch derber in die genannten Reizmittel gegriffen, als in diesem, wo es nur im Rondo zuweilen etwas arg fortläuft. dies ist Rec. von diesem Werke zu bemerken verpflichtet; und mag also jene Materie nur bey dieser Gelegenheit einmal wieder in Anregung gebracht seyn.

Das Stück enthält erst eine kurze, würdige Einleitung, von schöner Wirkung. An diese Einleitung schliesst sich ein Allegro con fuoco, welches so gut erfunden und angelegt ist, dass man ihm wol eine weitere und tiefer eingehende Ausführung wünschen darf, als es erhalten hat, zumal da eben diese Hauptgedanken vielfältiger schöner Zusammenstellungen und contrapunktischer Wendungen fähig sind. Hierauf folgt ein, ebenfalls kurzes, und sehr angenehmes Andante, von fliessendem, einnehmenden Gesang, welcher zwar, wo der zweyte Spieler die Melodie ergreift, durch die nicht gesparten Noten der Begleitung etwas verdeckt wird, aber doch, bey gehöriger Diskretion im Vortrage, seinen sanften Charakter für Jedermann, und seinen regelmässigen Gang für den Geübtern, keineswegs verliert. Dieser Satz verläuft sich in ein freyer figurirtes, kurzes Allegro, das als ausgeschriebene, überleitende Cadenze anzusehen ist, und woran sich, nach der Fermate, das sehr lebhafte Rondo schliesst, welches schon oben erwähnt worden ist und fast zwey Drittheile des Ganzen einnimmt. Auf das rasche Thema, das mehreren Haydnschen Rondo-Themas ähnlich ist, ist schon früher alludirt worden; in mehreren Stellen der Folge wird es recht brav durchgeführt, und über den mancherley Zwischensätzen wenigstens niemals lange aus dem Gesichte verloren. Diese Zwischensätze selbst sind an sich schon gut, und werden es noch mehr, durch nähere oder fernere Analogie mit dem Thema. Auch hier hätten sich indess, aus Verbindung der Hauptideen der zwey besten Zwischensätze mit dem Thema, vielerley gründliche, feine, wirksame Kombinationen ungekünstelt ergeben, wenn der Verf. sie geistig zusammenzufassen und künstlerisch auszubilden

Fähigkeit, Uebung und Neigung gehabt hätte; so aber bleibt er im Ganzen etwas zerstückelt, und muss, um mannichfaltig und neu zu erscheinen, wenn er solch einen Satz in einer angenehmen Einfalt ausgesprochen hat, zu den scharfen Würzen, welche oben namhaft gemacht worden sind, seine Zuflucht nehmen. Der Schluss ist sehr brillant und kräftig.

Das Werk verlangt geübte, fertige, und besonders auch für feinen Vortrag gebildete Spieler: diesen wird aber seine Ausführung nicht schwer fallen. Die ersten beyden Sätze wollen etwas langsamer genommen seyn, als die Ueberschriften ankündigen: sie müssen weit mehr durch den Ausdruck, als durch das Tempo gehoben werden. Auch das Andante, S. 6. folgg., verlangt eine sehr gemässigte Bewegung, wo die Bindung und Hervorhebung der Hauptmelodie, so wie die subtilste Behandlung der Nebenfiguren, möglich wird. Das Rondo ist dann so rasch vorzutragen, als man's, ohne Nachtheil der Präcision und Deutlichkeit, vermag.

---

## Kurze Anzeigen.

1. *Air Montagnard de Viotti avec huit Variations, dont une en Fantaisie, pour le Pianoforte par D. Steibelt.* (Pr. 12 Gr.) Und
2. *Polonaise de Viotti avec sept Variations pour le Pianoforte par D. Steibelt.* (Pr. 16 Gr.) Beyde, Leipzig b. Breitkopf u. Härtel.

Dem Thema der Variat. No. 1. gehet ein sehr kurzes, unbestimmtes und unbedeutendes Allegro; dem zu No. 2. ein näher auf das Thema bezogenes vorher; die Themate beyder sind angenehm, und die Variat. für Spieler von nicht ganz unbeträchtlicher Fertigkeit vortheilhaft, sie mögen dieselben nun als Uebungs- oder Unterhaltungsstücke betrachten. Der, freylich auch schon von Andern angewandte Gedanke, bey so sehr einfachem Thema dadurch mehr Mannichfaltigkeit in die Suite der Variationen zu bringen, dass man sie in wechselnden Tonarten schreibt, ist hier bey No. 1. sehr gut benutzt, die Folge ist: C dur, C moll, As dur, F moll, F dur, C dur. In No. 2. ist Var. 5. gar zu dürftig, Var. 6. aber desto besser.

Das Aeussere beyder Werkchen ist schön.

---

*Départ de Paris pour St. Petersbourg* Rondeau favori p. le Pianoforte par D. Steibelt. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Sollte Hr. St. wirklich vernünftigen Kunstliebhabern zumuthen, ihm zu glauben, er habe hier ein beliebtes Rondeau: die Abreise etc. geschrieben, dessen kurze Einleitung sogar die Kälte mahle? (Introduction peint le froid.) — Doch wir wollen über diese Spiegelfechterey hinweg und nur auf das Werkchen selbst sehen! Da findet sich denn, nach jenem kurzen, pathetischen Einleitungssatze, ein sehr lang gehaltenes Allegretto — eigentlich ein Rondo alla Polacca, wie man deren jetzt so oft als Finalen zu Quartetten, Sonaten u. dgl. schreibt. Dieser Satz hat ein angenehmes Thema, und rasche, meistens brillante Zwischenspiele, die gut verbunden sind und sich vortheilhaft ausnehmen, wenn gleich mancher oft gebrauchte Gemeinplatz mitunterläuft. Das Ganze spielt sich frisch weg, und ist nicht schwerer, als die grössern Sonaten dieses Komponisten.

---

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juny. No. 36. 1809.

## Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland.

### Ein Dialog.

1. Dass Sie eben am Charfreytage in Rom gewesen, hab' ich nicht gewusst. Ich beneide Sie darum. Ich konnte den herrlichen Tag dort nicht abwarten.

2. Er war wirklich einer der reichsten und lichtesten Momente meines Lebens. Und besonders sein Abend zu St. Peter.

1. Ich will es glauben. O ich war auch so böse, als ich früher fort musste!

2. Und gleichwol wollte ich eben mit dem, was ich diesen Abend erfuhr, gegen Sie zu Felde ziehn.

1. Damit? Nun so rücken Sie aus: ich stehe!

2. Jener Abend ist so oft beschrieben worden — ich darf kurz seyn. Fassen Sie folgende Momente zusammen. Wenn man nur nicht ganz roh und wüst und empfindungslos ist, gehet man gewiss diesen Abend mit stiller Andacht zur Hauptkirche der Erde; denn alles ruft Einen an diesem Tage zur Andacht auf. Man nahet sich dem Petersplatze: die erhabenen Umgebungen der Kirche, die grossen Erinnerungen, welche sie wecken, die zahllose Menschenmenge, welche rauschend herbeyströmt, aber sobald sie in den heiligen Mauern ist, verstummet und nur leise Gebete flüstert; der unwiderstehliche, tiefe Eindruck, den jedesmal der Eintritt in dies Wunderwerk menschlicher Kunst und Beharrlichkeit hervorbringt, und der bey der Anordnung dieses Abends, wo die Kirche wie eine Welt, unübersehbar und ewig, erscheint, noch zugleich mächtiger ist —: nehmen Sie dieses zusammen, sag' ich, und Sie werden eingestehen, schon dies müsse die Seele so anregen, müsse so begeistern, ja, müsse das Gemüth mit wohlthuender Gewalt auf die höchste Stufe der Empfänglichkeit erheben, deren es überhaupt nur fähig ist —

1. Gewiss, gewiss! Verwünscht, dass ich fort musste!

2. Lassen Sie mich fortfahren! Wir sind also zu St. Peter, wir sind gespannt, wir sind erschüttert, wir staunen, wir erwarten: jetzt endlich verstummet der Chor der Glocken. Die finsterste Nacht verbreitet sich umher; alles ist schwarz und still, wie im Grabe: und nun senkt sich aus den erhabenen Wölbung der Kuppel das ungeheure Kreuz hernieder, dessen unzählbare Lampen die einzige Erleuchtung des Ganzen, folglich auch der einzige Punkt sind, wohin sich alle Blicke richten, wohin alle Herzen von den Blicken gleichsam nachgezogen werden. Ein schauerliches Rauschen grieselt umher: es ist von der Menge, die sich auf die Kniee wirft. Nun herrscht wieder eine Todtenstille, die nur hier und da durch ängstliches Erseufzen brünstiger Andacht unterbrochen wird. Und jetzt ertönen die zwey wechselnden, und endlich zusammenhallenden Chöre unsichtbarer Sänger von oben, wie aus himmlischen Sphären — — O wahrlich, nach solchen Vorbereitungen und unter solchen Verhältnissen könnte man

singen, was man wolle: widerspräche es nur nicht geradezu den Empfindungen, welche jetzt in jeder Brust leben, es müsste unaussprechliche Wirkung hervorbringen. Aber man singt das Edelste, das Passendste; man singt nichts Geringeres, als die ältesterhabenen Worte des Miserere, vom unsterblichen Allegri unübertrefflich, und ganz, wie es zu diesem Zweck seyn musste, in Musik gesetzt! *) — Kann es Ihnen nun wol noch befremdlich scheinen, wenn Sie alle Zuhörer, und besonders die Fremden, denen das alles neu ist, davon ausser sich gesetzt und bis zum Himmel gehoben finden? wenn bey weitem die Meisten in ihrer Entzückung das, was dieselbe eigentlich hervorgebracht, gar nicht sondern können, oder auch nicht sondern mögen? wenn nur der Musikverständige, der mit Macht sich selbst zusammen und wach erhält, bemerken kann und hernach gerade herauszusagen wagt: die Ausführung dieses, so wie aller ähnlichen Gesänge, ist schon seit geraumer Zeit, ist aber ganz besonders seit den letzten politischen Veränderungen und deren Folgen in Rom, ohne allen Vergleich schwächer, ärmlicher, geringer, als sonst? ja, sie ist jetzt fast ärgerlich und schlecht zu nennen?

1. Das sollte mir befremdlich scheinen? Hab' ich denn nicht das Geplärr gehört, womit die herrlichen Ueberreste alter Musik an andern Festtagen durchentstellet werden? Das also ist mir nichts Neues, das Neue hoff' ich erst zu vernehmen, indem Sie damit meinen Hauptsatz entkräften wollen?

2. Fällt dieser nicht von selbst, wenn Sie sogar über solche Hauptproduktionen zugestehen müssen ..

1. Wir wollen einander nicht necken. Es ist uns redlich um die Sache zu thun, nicht um das Rechtbehalten. Vielleicht hab' ich meine Meynung nicht bestimmt genug ausgedruckt. Also nochmals, ein- für allemal, und nicht blos auf diese oder irgend eine einzelne Produktion angewendet: Wenn Sie mich Ton-Kunst, und Musik im Allgemeinen, unterscheiden lassen: so können Sie von dem, was Italien jetzt in Absicht auf die erste besitzt und leistet, keine geringere Meynung haben, als ich; aber was die zweyte betrifft, so können Sie davon auch nicht vortheilhaft genug denken, und die jetzt in Deutschland bis daher umlaufenden Vorstellungen — abgerechnet, dass sie unwahr sind und zu einer Ungerechtigkeit verleiten, sind wol selbst unserer Ton-Kunst nachtheilig, und mehr, als es auf den ersten Anblick scheinen mag.

2. Ein Lieblingsthema Ihrer Unterhaltungen, zu welchem Sie oft zurückkehren...

1. Wenn ichs nicht öfter thue, als ich darüber etwas Neues, Wahres, und vielleicht auch Nützliches zu sagen weiss, acht' ichs nicht für allzuoft.

2. Gut. Und was haben Sie heute Neues, Wahres, und vielleicht Nützliches darüber zu sagen?

1. Mein Hauptsatz war: Es hat sich in Italien, was Musik betrifft, Tausenderley ehemals von selbst gemacht, und, wenigstens zum Theil, auch jetzt noch erhalten, das vortrefflich, das bey andern Nationen gar nicht vorhanden, der allgemeinen Nachahmung fähig und würdig ist —

2. So wie in jedem Lande, und gegenseitig, mithin auch, was Musik angehet, gar Manches in Deutschland, das in Italien nachzuahmen wäre ...

1. Wer zweifelt daran? Aber Sie bringen mich nicht ab, ich fahre fort: Unter diesem Nachzuahmenden ist auch die Art des Beyfalls, womit das Publikum gelungene

*) Durch den neuen, correkten und wohlfeilen Abdruck der sogenannten Musica sacra, worunter bekanntlich auch dieses Werk ist, kann man wol voraussetzen, es sey oder werde jedem Freunde ächter Kirchen-Musik bekannt.

Produktionen, indem es sie vernimmt, zu belohnen pflegt.

2. Aha! Ja, das ist allerdings 'was Neues! Wie? dies gewaltsame, tumultuarische Hervorbrechen, das dem Ausländer oft wirklich wüthend erscheint und selbst den Genuss so verdriesslich stört — dies möchten Sie auch unter uns verpflanzen? Und übersehen könnten Sie, dass bey einer gemässigten Nation ein gemässigter Beyfall vollkommen dasselbe sagt und gilt, was bey einer leidenschaftlichen der leidenschaftliche? eben so, wie in der Sprache unser Positivus wenigstens dasselbe will und wirkt, was der italienische Superlativus, oder der französische Comparativus?

1. Erlauben Sie — ich habe ja nicht gesagt: der Grad des Beyfalls, sondern: die Art! Ich erkläre mich sogleich darüber, wenn Sie mir nur erst zugestanden haben, dass überhaupt öffentlicher Beyfall dem Künstler, vornämlich aber dem Musiker und Schauspieler, nöthig, wohlthätig, unentbehrlich sey.

2. Wie könnten Sie da an meiner Zustimmung zweifeln? Ich weiss recht gut, dass solcher Beyfall — zwar freylich das Genie nicht schafft, auch schwerlich weckt, weil es ohnehin nicht schlafen kann; doch aber . . . wie sag' ich? frisch aufgegossenes Oel in sein Schaulämpchen ist, ohne welches dies dürftig brennet und endlich gar zu verlöschen droht. Ich merke auch, wohin Sie mit Ihrem „vornämlich“ wollen, nicht wahr, Sie beziehen es darauf, dass eben der Musiker und Schauspieler, die im Augenblick wirken, auch im Augenblick den Erfolg oder Nichterfolg ihres Wirkens bemerken müssen, wenn sie nicht ermatten sollen . . .

1. Wenigstens eben wieder für den Augenblick ermatten . . .

2. So meyn' ichs! und alle gesunde Virtuosen der Ton- und Schauspielkunst, die ich hierüber gesprochen, (ich will Ihnen von den letzten nur Iffland nennen,) haben mir auch zugestanden, dass sie während ihres Producirens wirklich immerfort in genauem Rapport mit ihrem jedesmaligen Publikum bleiben und bleiben müssen, dass die Bemerkung der Wirkungen ihres Strebens ihnen erst eine Höhe und eine Wärme der Begeisterung giebt, welche durch nichts Anderes erreicht, durch nichts anderes ersetzt werden können. Und wenn Ihnen freylich leider alle Tage Gelegenheit gegeben wird, sich zu überzeugen, dass solcher lauter Beyfall des Augenblicks roher Menschen, und eitle Schwächlinge, und gefallsüchtige Thoren zum Uebermaasse verführt — zum Uebertreiben, zum Wiederholen u. dgl., so versteht sich's doch von selbst, dass der Missbrauch einer an sich guten Sache dieser nicht zur Last gelegt werden kann! Ich bin ganz gewiss: der verständige, der siebengestellte, der gebildete Künstler wird erst durch solches Bemerken von erwünschter Wirkung in das rechte Verhältniss mit dem Darzustellenden; seine geistigen wie seine körperlichen Vermögen werden erst dadurch bey hoher Spannung in schöner Harmonie, unter sich selbst und mit dem Auszuführenden gesetzt: und so sehe ich nicht, was man dagegen sagen könnte — es müssten denn Anmerkungen übertriebener Delikatesse seyn, um die man mit Recht sich wenig kümmert.

1. Schön! so fühl' ichs dunkel, und Sie sagen's klar aus —

2. Denn sind wir beyde in unserm Beruf.

1. Also man darf — nein, man soll bey musikalischen Produktionen lauten Beyfall bezeugen, und allen es, wenn man's auch, hingerissen im Moment, nicht müsste! Aber nun fragt sich: wer soll es? und wie soll man es?

2. Das ist also heute Ihr eigentlicher Gegenstand —

1. Ja freylich.

2. Da dächte ich doch, wir schickten Ihrem „Wer“ und „Wie“ erst noch ein natürliches „Wofür?“ voraus, welches durch-

ansprechen leicht noch wichtiger und entscheidender werden möchte!

1. Wofür — soll man seinen Beyfall bezeigen —? Je ja, darüber liesse sich wol manches Stündchen disputiren, und schriebe man, manches Blättchen anfüllen, auch recht hübsch lesbar, wenn Einem nur nicht die vielen Aber das Wort vom Munde oder die Feder aus der Hand nähmen!

2. Wie so?

1. Vergessen Sie einmal, dass ich praktischer Künstler bin, und Sie Lehrer der Aesthetik —

2. Nun? und wenn ich das thue?

1. Dann erlauben Sie mir die Frage. Bleibt denn nicht bey jeder Entscheidung dieser Ihrer Frage immer etwas Subjectives und Individuelles? etwas, wobey Einem jene Worte der Bibel einfallen: Du aber, wer bist du, dass du des Menschen Sinn richtest? Und dann: reizt nicht eben dies wieder das Subjective und Individuelle Anderer? und bilden sich nicht eben dadurch die immer erneueten Oppositionen, die hernach, streitend, sämmtlich über die Schnur hauen — so dass durch alles Debattiren am Ende, was höchstens im Allgemeinen gewonnen wird, im Einzelnen wieder verlohren geht? Sie schütteln? Sie lächeln? Nun, sagt' ichs doch: Sie sind Lehrer der Aesthetik! Sey es denn: ich habe doch Recht, wenn von dem die Rede ist, was wirklich geschiehet, und nicht von dem, was geschehen könnte, wenn wir die Welt umzukehren vermöchten! — Soll ich ein zweytes Aber bringen?

2. Sie liessen's ja nicht, wenn ich auch Nein sagte! Also nur heraus damit!

1. Für jedes Publikum, wie es wirklich in dieser Erdenwelt ist, bleiben alle Nachweisungen: das ist Beyfalls werth! das musst ihr beklatschen! geradezu unnütz und vergeblich.

2. Ich mache mich zu Beyspielen für's Gegentheil anheischig!

1. Es werden deren blutwenig seyn! Indessen — ja ja, ein Weilchen lassen sich hier und da die Leute für das oder jenes künstlich hetzen — wenn ich so sagen darf, aber es dauert nicht, und dann fällt man gewöhnlich eben so lebhaft, und gemeiniglich mit noch mehr Uebertreibung und Ungerechtigkeit, gegen das, wofür man sich vorher hatte exaltiren lassen. Bey allen solchen Manipulationen kömmt mir das liebe Publikum nicht anders vor, wie Sir Falstaff, den man mit Gewalt von der einen Seite aufs Pferd schrotete, der sichs gefallen liess und sehon Hop hop schrie: der aber, als es nun vorwärts gehen sollte, auf der andern Seite wieder herunterfiel, und nun ausrief: Da bin ich gerade so weit, wie vorher — ausser dem Schmutz, den ich dabey acquirirt habe!

2. Nicht übel! gar nicht übel! Fahren Sie nur fort: ich sehe, Sie sind noch nicht am Ende!

1. Es wird eben nicht viel mehr kommen — höchstens eine Verwahrung! Ich halte nämlich alle kunstphilosophische Erörterungen, und auch alle Kritiken, von welcher Art sie seyn mögen — nur dass sie mit Geist verfasst, und auch hübsch ehrlich sind, hoch — sehr hoch, und werde mit Tausenden lebenslang daraus lernen: aber hier ist die Rede vom grossen Publikum! Sagen Sie selbst, was wollen Sie denn machen, wenn nun einmal der Bergschotte vom schnarrendsten seiner Dudelsäcke, der Schweizerhirt vom geheultesten seiner Kuhreigen — oder auch unter den Feinern: wenn das Auditorium vom Violoncell, klingt es wie eine schlechte Violin, von der Sängerin, quält sie sich Misstöne ab, nur aber in äusserster Höhe — wenn, sag' ich, diese davon entzückt sind, und ihre Entzückungen in hellen Beyfall herausbrechen? Wollen Sie sie bekehren? die Masse? Wie denn? Im Guten oder im Bösen? Wir haben's ja selbst, was die „Versuche, das Publikum zum Sehen zu zwingen" bewirkt ha-

ben! Da stand neulich ein recht hübscher Herr draussen am kleinen See unsers Parks. Ein Rudel Schuljugend jauchzte den Fröschen zu, die den Tag ganz ausgelassen waren, und machte es ihnen nach Möglichkeit nach, während die Nachtigall im nahen Busch ihr süsses Lied hören liess. Der hübsche Herr bedeutete die Bursche mit Ernst und sogar auch mit Güte; sie lachten ihn aber aus und trieben's ärger, denn zuvor. Hernach hatte der hübsche Herr eine Noth; er wollte die Frösche stillen, damit sie die Nachtigall nicht überschrieen. Er warf mit Steinen nach den Dickköpfen, und warf und warf, und der Arm ward ihm ganz lahm; aber die Frösche schrieen, wie zuvor — doch die Nachtigall schlug auch fort, herrlich, wie zuvor!

2. Sie ereifern sich, Freund, und sagen da wol recht gute Sachen: aber, aufrichtig! ich sehe noch nicht recht, wohin Sie eigentlich wollen. Soll man denn etwa, um der — Frösche willen aufhören die Nachtigall laut und immer wieder zu preisen?

1. Nein, das will ich nicht; man muss doch dem Schönen irgend einen Tribut zahlen!

2. Ganz gewiss! Auch soll man durch lautes Anerkennen alles Bessern sich selbst und Andere im Sinn und in der Neigung dafür bestärken! Man soll auch in der öffentlichen Meynung wenigstens eine edlere Opposition erhalten, selbst wenn sie, wie jetzt die englische im Parlament, sobald es zur That kommt, immer unterliegen müsste —

1. O ja doch, ja! Ich will nichts, als man soll alles, was sich geltend machen kann, gelassen ertragen und das Seine wirken lassen, wie der liebe Gott das thut in der ganzen Natur, oder wie unser Herr spricht im Evangelio vom Weizenacker, der auch Unkraut trug: Lasset beydes mit einander wachsen — wolltet ihr das Unkraut ausraufen, so rauset ihr mir auch den Weizen aus — aber freylich, in meine Scheuern sammlet mir nur dieses!

2. Gut denn! Ihr letztes Resultat ist wenigstens so löblich, dass ich gern unterdrücke, was ich wol noch zur Rettung meines „Wofür?" beybringen könnte.

(Der Beschluss folgt.)

## Klage.

Wie oft klagt man über die Ungerechtigkeit der Menschen, die bey ihren höchsten Freuden und Genüssen denjenigen alles Lob und alle Belohnung zuwenden, aus deren Händen sie sie zunächst empfangen, der sie unmittelbar ihnen zuführt. Nirgends aber beynahe tritt diese Erfahrung so auffallend hervor, wie bey der Musik. Diejenigen, deren himmlische Schöpfungen unsre Brust mit Wärme und unsere Augen mit Thränen füllen: wie karg und dürftig ist meistens ihr Loos, wenn wir sie mit denen vergleichen, deren ganze Kunst und Mühe darin besteht, die Ideen eines fremden Genius unserm Ohr nahe zu bringen! Bedarf es eines Beweises? Alte und neue Zeit sind reich an Beyspielen. Der Kitharöde Anaxenor aus Magnesia — so erzählen uns Plutarch und Strabo — hatte durch sein kunstvolles Citherspiel seine Mitbürger so begeistert, dass sie ihm auf dem Theater eine Statue setzten, und den, dem Zeus geweihten Purpurmantel verehrten. Und damit so hohe Ehre auch von angemessenem Reichthum begleitet würde, wies ihm der Triumvir Antonius die Einkünfte von nicht weniger als vier Städten an, und erlaubte ihm eine Leibwache von Soldaten zu halten. Ein anderer Kitharöde erhielt, wenn er auf dem Theater auftrat, täglich ein Talent. Den berühmten Kastraten Cafferelli hatte seine Stimme so reich gemacht, dass er ein Herzogthum

kaufen konnte. Nur an Diamanten und andern Kostbarkeiten besass er die ungeheure Summe von mehr als zwey Millionen! — Wie kümmerlich musste sich dagegen — um von Vielen nur Einen anzuführen — ein Mozart durch die Welt schlagen! wie oft der Schöpfer des Don Juan sorgen, wovon er den andern Tages leben wollte! Wie wahr lässt sich auf den Komponisten anwenden, was Novalis vom Dichter sagt.

Ich kann den Himmel für sie dichten,
Doch meiner denkt nicht Ein Gebet.

Doch getrost, ihr, die ihr gleiches Loos mit ihm theilet, ihr Verkannten, und vergessen werdet über denen, die durch gesuchten Vortrag des Ewigen genannt werden: nicht immer wird es so seyn. Die Namen derer, die sich jetzt hoch über euch dünken, werden vergehen mit ihrem Leben, aber ihr werdet von der gerechten Nachwelt zu den Grossen und Würdigen gestellt werden, und ein aufblühendes Geschlecht wird sich noch einst stärken an euren Tönen und euch segnen.

Orion.

---

## Nachricht.

Berlin, d. 27sten May. Am 15ten war das Ihnen im letzten Brief angekündigte Benefice für die Erben des sel. Schick. Ausser dem vortrefflichen Lustspiel von Hassenreck: der kurze Roman, oder die seltsame Wette, gab man Gretry's Richard Löwenherz. Die Rolle der Mutter (Gräfin Margarethe) war der Tochter übertragen. Beym ersten Erscheinen, wo sämmtliche Schauspieler, Iffland an der Spitze, als Ritter in ihrem Gefolge sich befanden, wurden der Bühne Blumen und die beyden folgenden Gedichte aus nahen Logen zugeworfen, wovon das erste, mit dem Bildniss der Verstorbenen geziert, der Mutter, das zweyte, in der schönen Farbe der Hoffnung, der Tochter geweiht war.

### Epitaph.

Der Wange mag die Thräne wol entbeben,
Wenn Hülle nur im Todes-Arm erkaltet,
Der Geister soll der Abschied Fittig heben,
Des Grabes heil'ge Lehren zu entfalten.

Kann der Gedanke aus dem Kerker schweben,
Warum nicht auch das freye, hohe Leben?
Kann Phantasie die schönre Welt gestalten,
Was ist der Raum, dem Hoffen Welt zu halten.

Den Himmel zeigte uns die Bühne (des getreu Bilde *),
Du warst Eurydice, verklärt im Lichtgefilde,
Von Deinen Lippen flossen sel'ge Lieder.

Das Dort ist aus dem Glauben Hier geworden,
Du zogest in elysäischen Accorden,
Entkettet hören wir Dich freudig wieder.

---

### An Demois. Schick.

Die Blüthen deiner Kunst wie freudig schauen,
Empor getragen auf Gesanges Tönen;
Denn was die Muse hoffend Dir vertrauen,
Umfängt Dein Streben in der Kraft des Schönen.
Ach, Klage weinet an die frühen Urne,
Die die Bewunderung mit Nachruhm schmückte,
Um Sie, die in Antigonens Kothurne
Und Myrrha's Unschuld umgend uns entzückte!
Den Traum oft sende noch des Lethe Rasen,
Den Blicke in der Sternenräume Welten.
Dort wird ihr Vorbild freundlich Dir erscheinen,
Und auf den Gipfel die Krone reichen.

Die ganze eingeschobene Scene vom Hrn. Kapellm. Weber war vor mehrern Jahren für die sel. Schick geschrieben, und passte vortrefflich zu dieser würdigen Todtenfeyer. Die schönen, nur leise von der tiefführenden Tochter vorgetragenen Worte,

Blümchen der Aue —
Euch sollen Thränen,
Schwimmend im Thaue, —
Seyd ihr mein Bild!

*) In Gluck's Orpheus.

Blüht mir ein Herz! —
Lasset mich's wähnen,
Dass seine Schmerzen
Einst Freude vergilt! —

wurden vom trefflichen Chor schön erwiedert:

Schönste der Frauen,
Erheitre den Blick!
Muth und Vertrauen!
Dir lächelt das Glück!

Als beym Ende der Scene die Gräfin und das Gefolge sich wegbegab, hob Iffland die erste Blume auf, und legte sie ans fühlende Herz, alle andern folgten dem zarten Beyspiel.

Am 24sten d. gab Demois. Emilie Schmidt, Schülerin des Hrn. Kapellm. Righini, Konzert im Saale der Stadt Paris. Sie sang eine Arie, ein Rondo, und mit Hrn. Ambrosch und einer Freundin ein Terzett von ihrem Lehrer, nicht ohne Fertigkeit und Ausdruck. Mad. Gröbenschütz spielte mit bekannter Fertigkeit ein Klavierkonzert von Mozart, und Hr. Tausch blies ein Adagio und Rondo für die Klarinette von seinem Vater sehr brav.

---

## Recension.

*Sechs deutsche Lieder von C. L. Reissig, in Musik gesetzt von Konradin Kreutzer.* Wien, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Auf wenig Blättern viel Angenehmes, das vor dem Geklingel alltäglicher Lieder nicht überhört werden darf!

Rec. kennet diesen Dichter noch gar nicht; und so wird es wol den meisten Lesern dieser Zeitung auch gehen. Was Hr. R. hier giebt, bestehet in kleinen Liebesliedern, die zwischen Schwermuth und tändelndem Scherz schweben, und, in Materie und Form, den Hölty'schen, aus dieses Dichters frühester Zeit, am meisten gleichen — ihnen zu sehr gleichen, als dass man sie nicht Nachahmungen derselben nennen sollte. Dass sie darum nicht zu verachten sind, verstehet sich von selbst. Uebrigens sind sie ohne Ausnahme für Musik sehr gut geeignet.

Der Komponist derselben — der wol aber weder jener berühmte Kreutzer in Paris ist, noch sein Bruder, der gut spielt, aber sehr mittelmässig komponirt — dieser hat etwas wirklich Lobenswerthes geliefert. Seine Musik ist niegends gleichgültig, und in einigen Stücken schön. In der ganzen Art, wie er diese Lieder genommen hat, nähert er sich Himmel'n, in dessen bessern Liedern, am meisten. In dieser Sphäre verdienen nun diese kleinen Stücke — was erstens die Behandlung des Dichters anlangt, Beyfall, man mag den Ausdruck im Ganzen jedes Stücks, oder auch das Einzelne in der Ausbildung derselben — Deklamation, Rhythmik etc. prüfen; und nur einige Kleinigkeiten könnte man, was Deklamation betrifft, geändert wünschen. Was die Musik an sich betrifft, so sind die Melodieen sämmtlich interessant, angenehm, fliessend, und zum Theil auch so neu und eigenthümlich, als man bey dieser beschränkten Gattung billiger Weise verlangen kann; die Harmonie ist durchaus anständig und zweckmässig, nirgends ist hier zu viel, und kaum an einigen Orten zu wenig gethan; das Verhältnis der Begleitung zum Gesange ist wohl erwogen und durchaus löblich; alles bleibt übrigens so leicht auszuführen, wie es die Gattung, und wie es der Theil der männlichen und weiblichen Liebhaberwelt, welcher sie vorzüglich begünstigt, nur immer verlangen mag.

Wenn das zu viel gelobt und zu wenig getadelt scheint, so singe und spiele man — freylich mit Seele und dem gehörigen Ausdruck — nur gleich das erste dieser Lieder, welches Rec. lächer setzt; und man wird sein Urtheil gewiss unterschreiben, auch wenn man die kleinen Mängel des Stücks bemerkt.

# Wehmuth.

Lento

Sempre legato

Mild um-schat-tet von der Dämmrung Schleier, schlum-mert die Na-tur in sanfter Fey-er, müde von des Tages Sonnengluth:
Ernst ver-sun-ken in Erinnrungs-Träu-me wandl ich ein-sam hier im Schöpfungsrau-me wo sonst al-les,
nur mein Herz nicht ruht.

Denn das Schicksal schlug ihm eine Wunde;
Schmerzend mahnt sie stets an jene Stunde,
Die aus einem Himmel mich verstiess!
Ach, schon viel gelitten, viel geduldet,
Hab' ich armer Wandrer unverschuldet,
Seit ich meiner Jugend Pfad verliess!

Guter Mond, wie traurig, wie so stille,
Blickst du durch unsere Wolkenhülle
Auf die Thränen deines Freunds herab!
Wann siehst du die letzte Kummerthräne?
Wann verhallen meine Klagetöne?
Kleidest du wol bald mein Rasengrab? —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juny. | Nº. 37. | 1809.

### *Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland.*

*Ein Dialog.*

(Beschluss.)

2. Kommen Sie nun aber auch auf Ihre Fragen! Die erste war, beliebt' ich mich recht: Wer soll den ächten Beyfall bewirken? Das heisst dann nicht weniger, als: Wer soll in dieser Hinsicht die Repräsentanten der Gesammtheit vorstellen? wer ihre Stimme aussprechen? Und wer hat in diesem Betracht Italien, Ihrer Meynung nach, für Vorzüge vor Deutschland? So weit ich jenes Land kenne, hat sich dort, wie allerwärts, das Parterre des Vorrechts bemeistert, vorzüglich, ja allein laut zu seyn!

1. Vorzüglich — ja! allein — nein! Und das ist eben ein Hauptpunkt! — Wenn Sie, wie es scheint, gegen dieses Vorrecht der Parterre sind: so würd' ich Sie damit bestreiten, dass auf diesem Platze sich vornämlich junge Leute sammlen — womit ich freylich keine Knaben meyne! Bey jungen Leuten finden aber Produktionen jeder Kunst mehr Liebe, leichtern Eingang, weniger Verstimmung und Kälte, weniger Vorurtheil, und weniger Raisonnement über das Einzelne, wobey so oft das Ganze verloren geht — als in der Regel bey Aeltern. Und wenn man nun auch zuweilen, z. B. einer Sängerin ihr hübsches Persönchen, einer andern ihr nicht hübsches, gar zu hoch anschlägt; oder wenn man schon um der Neuheit einer Produktion willen sie für gut proklamirt; oder diejenigen Werke, welche beträchtliche Vorkenntnisse verlangen, nicht gleich fasset und nicht nach Würden behandelt: so geht das alles doch bald von selbst vorüber, und am Ende ergiebt sich meistens ein Resultat, mit dem man ziemlich zufrieden seyn kann.

2. Das würde alles der Fall seyn und Sie würden Recht haben, wenn Sie von ihren jungen Leuten nicht blos Knaben, sondern auch Erwachsene ausgenommen hätten, die den Knaben in Einsicht, Empfänglichkeit und Urtheil gleichzuachten, oft nicht einmal gleichzuachten sind; die man aber bey uns sämmtlich in das Parterre — einpferchtt . . .

1. Das ist ja eben, was ich sagen will! Darein setze ich ja eben einen Hauptvorzug der italienischen Parterre vor den meisten deutschen! Abgerechnet noch einen gewissen Sinn und Takt für Kunst, besonders für Tonkunst und bildende Kunst, der in Italien auch den niedern Volksklassen inwohnet und ihnen einiges Stimmrecht ertheilet: so ist dort die Versammlung im Parterre im Ganzen immer achtbar und durchaus werth, dass der Künstler vorzüglich strebt, bey ihr Eingang zu finden; werth des Vorrechts der lautesten Würdigung, das man ihr einräumt.

2. Sollte das wirklich so ganz der Fall seyn?

1. Wenn Sie vom Auditorium das fordern, was man wirklich fordern kann und soll — unverkennbar!

2. Und was ist das?

1. Dass es, bey einiger Empfänglichkeit überhaupt, Achtung mitbringe gegen das, was von der Bühne geboten wird; dass es wirklich blos in der Absicht hingehe, auf das Kunstwerk selbst eben so, wie auf die Darstellung, scharf zu merken, beydes mit ganzer Seele zu geniessen, oder beydes von ganzer Seele sich zu erfreuen — wenn es nämlich darnach ist!

2. Und was giebt man wieder den sichern Beweis, es sey das wirklich da, was Sie annehmen?

1. Schon das Erste, das Allgemeinste, und auch das Untrüglichste: gespannte Aufmerksamkeit auf alles — an dem Werke selbst und in der Ausführung desselben, in beyden auf die Theile und auf das Ganze!

2. Ist das Faktum, wie Sie es darstellen und ich es nicht widerlegen kann: so muss ich Ihnen ohne alles Weitere die eine Hälfte Ihres Satzes zugestehen; Ihr hat wirklich denn diesen Vorzug. Ist aber die zweyte Hälfte: dieser Vorzug sey auch in Deutschland anzutreffen — so dürft' ich nun aber fragen, wie Doctor Luther in der Erklärung des sieben Bitten: Lieber, sag' an, wie geschieht das?

1. Eine detaillirte, überall gleich anzuführende Anweisung werden Sie nicht verlangen. Diess ist gar nicht möglich, da fast bey jedem Theater besondere Rücksichten auf Locale, auf Verhältnisse der Stände gegen einander, auf die im Allgemeinen anzunehmende Stufe der Bildung des einen oder des andern Standes — und wer weiss, worauf sonst noch? zu nehmen sind. Alle diese Dinge können jedoch nur Nebenbestimmungen, nur Modifikationen der Einrichtung nöthig machen: die Hauptsache ist und bleibt überall, meines Erachtens, folgende: Man behandle in jedem Betracht das Parterre als den Theil des Auditoriums, um welchen es uns zuerst zu thun ist — Ho

2. Das scheint denn doch ein wenig zu stark!

1. Es stände besser um uns Deutsche, wenn man uns eben das, aber weiter nichts vorzuwerfen hätte!

2. Eine Wendung und weiter nichts! Soll Ihr Satz in Untersuchung gezogen werden, so müssten Sie ihn wol vor allem nicht blos so ins Allgemeine hinsprechen. Was soll man so gut mit ihm anfangen? Wo bleibt schon Ihre Reinigung dieses Platzes? Wo bleiben die Kasten der Doktoren?

1. Nehmen Sie nur meine Forderung in all ihrer Ausdehnung, und es wird so ziemlich für alles — wird auch für dieses beydes gesorgt! Ich will nur das Nächste anführen! Behandelt man das Parterre, wie ich wünschte, so wird man den Personen darin auch alle die Bequemlichkeit, und dem Platze überhaupt so viele Vortheile einräumen, als den andern vorzüglichsten Plätzen — wie das auch wirklich bey einigen der besten deutschen Theater schon geschiehet: damit ziehet man aber viele der gebildetern und angesehenern Theaterfreunde an diesen Ort, die jetzt ganz wegbleiben oder allenfalls anderswo unterzukommen suchen; es wird jedoch auch die Direktion berechtiget, den Preis dieses Platzes den übrigen besten gleichzusetzen: damit entfernet sie aber gar Viele, für welche eigentlich das Theater gar nicht da ist, oder welchen wenigstens durchaus kein Antheil an der entscheidenden öffentlichen Stimme gebühret; und dass die Kasse sich dabey nicht übler stehen werde, leuchtet von selbst ein.

2. Es wäre das freylich wol Etwas, aber gar viel noch immer nicht. Der wohlhabendere Zuschauer ist ja doch nicht immer der einsichtsvollste und empfänglichste, besonders in Deutschland, so wie jetzt in Frankreich, mancher nicht Wohlhabende, dem Sie vor Vielen einen Antheil an jener entscheidenden Stimme zugestehen würden, könnte dann nur selten oder gar nicht im Parterre erscheinen — und was weiter hier einzuwenden wäre! Indessen kann man es freylich bey

allen solchen Dingen jedem Einzelnen nicht recht machen; das Ganze entscheidet. Und da möchte ich Ihnen wol wiederbeytreten, wenn Sie nur erst ein gewisses unleugbares Faktum entkräften könnten . . .

1. Und welches?

2. Dass das Urtheil an den Orten Deutschlands, wo wirklich schon jene erwünschte Einrichtung stattfindet — kaum zwey abgerechnet — nicht eben gesunder, das ganze Verhältniss des Parterre zum Theater nicht eben viel würdiger und edler geworden ist.

1. Das weiss ich recht wohl: ich bin aber auch noch nicht am Ende, und will Sie nicht einmal damit drängen, dass Ihr „nicht eben viel" denn doch Etwas ist! Erinnern Sie sich, dass ich vorhin sagte, in Italien habe das Parterre zwar vorzüglichen Antheil am öffentlichen Urtheil, aber durchaus den entscheidenden nicht allein, wie bey uns. Es giebt dort ein solennes, sehr geachtetes Gegengewicht, das, wo es der Mühe werth ist, sich geltend zu machen, fast immer entscheidet — auch geradezu wider das Urtheil des Parterres!

2. Und das sitzt wo?

1. Es — sitzt in den Logen des ersten und zweyten Ranges, wo man bey uns, oft mit gründlicher Kenntniss, schöner Empfänglichkeit, Achtsamkeit und Theilnahme, denn doch blos sitzt, und sich, freywillig und bequemlich, aller lauten Aeusserungen des Beyfalls oder der Missbilligung begiebt. Das ist nun eben wieder einer meiner Hauptpunkte! So wunderlich und zerstreut man bey Nebenpartieen der Oper oder des Konzerts in den italienischen Logen zu seyn pflegt: bey den Hauptsachen nimmt man lebhaft, gespannt — nimmt mit Achtung, mit Anstand, Theil und zeigt, dass dies so sey. Man steht auf, man tritt vor, man verwendet keinen Blick; und dann äussert man sein Urtheil nachdrücklich und frey. Das Parterre, das gewohnt ist, dort angesehene gebildete Personen zu erblicken, achtet sehr auf diese ihre Stimme; und da diese in der That gewöhnlich das Rechte trifft, so stimmt man ein, wenn man kann, oder ist wenigstens nicht vorlaut, wenn man glaubt, es nicht zu können, und höchst selten findet sich ein offenbares Widerstreben — wo aber, wo gewiss fast immer, den Logen Recht behalten, weil sie nur es zu haben und darzuthun wollen, wo es Dinge von Belang betrifft, und wo es den Sprechern im Parterre entweder an Tiefe, oder an Kenntniss, oder an Unbefangenheit zu fehlen scheint. Ob eine Sängerin einige tüchtige Kolloraturen, einige glückliche Leistungen macht, ob ein Buffo einige lustige Einfälle anbringt u. dgl., das kümmert jene Honoratioren wenig — wenigstens nicht genug, um sie in Bewegung zu setzen, und dem Parterre, das es etwa dort, wie überall, viel gilt, seinen Vorzug schmälern zu wollen. Wo aber z. B. ein neues Werk von Bedeutung auf die Bühne kömmt, besonders aus einer nicht gewöhnlichen Gattung, in einem nicht gewöhnlichen Styl; wo ein neuer Komponist, wo ein neues Mitglied der Bühne erscheint, gegen welche Vorurtheile, Parteygeist, Kabale vorauszusetzen sind; wo ein vorzüglich schönes, aber nicht brillantes Solo, oder ein ausgezeichnetes Ensemble-Stück, sehr gut ausgeführt wird: da treten sie auf, handhaben das Recht, und theilen dem Verdienste zu, was ihm gebührt, und was ihm von den jungen Leutchen sonst vielleicht nicht zugetheilt würde.

2. Da wiederholt sich nur das Faktum, wie Sie es darstellen, und ich nicht widersprechen kann: denn — allen Respekt! und mit aufrichtigster Theilnahme die Frage: was wäre ein Gleiches in Deutschland herzustellen — in Deutschland, wo es um so nöthiger wäre, weil dem Parterre, selbst wenn Ihre Scheidung daselbst gelänge, doch gewiss nicht so viel zuzutrauen ist, als in Italien?

1. Wie das bey uns herzustellen? Mein Gott, auf die einfachste und leichteste Art: von

der Welt! Ihr, die ihr die Sache versteht, geht nur hin und thut's; es wehret es euch ja Niemand! ihr, die ihr Kredit habt, fangt nur an! die Andern folgen! Und seyd ihr wirklich kunstverständige, unpartheyische Herren, und hat sich euer Urtheil nur einigemal offenbar bewährt, so achtet das Parterre ganz gewiss auf euch, und alles richtet sich von selbst ein, wie es soll, und wie ich es oben aus Italien angepriesen habe.

2. Nun so gebe der Himmel nur erst wieder Zeiten, wo man wieder Ruhe, Muth, Mittel und Fonds genug hat....

1. Zeiten hin, Zeiten her: wer macht die Zeiten? Die Zeitgenossen!

2. Richtig; nur aber ich, Sie, und unsers Gleichen — zu welchem unserm kleinen Theile?

1. Ja so! Da haben Sie freylich Recht! Wir — „fiedeln immer drein!" Indessen — hm, indessen...

2. Wollen wir Ihren zweyten Rath hören: Wie soll man Beyfall bezeugen?

1. Darüber werden wir hoffentlich bald einig seyn, wenn ich nur erst gestanden, ich habe angekündigt, wie ein moderner Politiker, oder wie dort der *Hetman*: „Wenn ich sage, die ganze Welt, so meyn' ich, den Weinkeller!"

2. Etwas vernehmlicher, wenn's Ihnen gefällt!

1. Nun — Ich habe nur Einen Satz aufzustellen; aber einen tüchtigen!

2. Auch gut, wie heisst er?

1. Man soll den öffentlichen Beyfall so bezeigen, *dass die Leute wissen, was man eigentlich will*; denn sonst kann's ja selbst unter den Producirenden keinen Verständigen freuen, und Nutzen kann vollends gar kein Mensch davon haben! Kurz und gut: man soll unterscheiden, und den Unterschied bemerklich machen, ob man mit seinem Zuklatschen oder Bravo *das Werk selbst oder die Ausführung* desselben meynt — wie das eben durch ganz Italien Sitte ist! Dort gilt das *Bravo* ohne Zusatz dem Sänger, der Sängerin, dem Virtuosen: aber man hat auch ein *Bravo mit Zusatz* — ein Bravo für den Komponisten, (Maestro,) und hin und wieder sogar noch eins für das Orchester; und das wird denn immer ganz bestimmt unterschieden, und nicht etwa nur beym Ende des Ganzen, oder doch eines Akts, sondern bey jedem einzelnen Stück, das, überhaupt ein Urtheil laut zu äussern, Veranlassung und Lust giebt. Gewiss brauche ich nicht aus einander zu setzen, dass solch ein Beyfall erst wirklich etwas werth sey, weil er von Empfänglichkeit für jedes Gute, von Unterscheidung, von grosser Aufmerksamkeit zeugt...

2. Sie brauchen so wenig dies aus einander zu setzen, als dass durch solchen Beyfall erst dem Ehre wird, dem sie gebührt; dass darin der Komponist und das Orchester einen neuen Sporn empfangen...

1. Und dass der eitle, eingebildete Sänger und Virtuos nicht auf sich ziehet, was dem Komponisten gehörte oder dem Orchester; dass folglich jene dadurch nicht noch mehr verdorben werden...

2. Und so weiter! Alles das stellt sich so hell von selbst dar, dass ich nichts kann, als eben selbst ein *Bravo mit Zusatz* des italienischen Parterres zurufen, und ohne Einschränkung in Ihren Wunsch einstimmen. So gehe hin und thue desgleichen!

1. Zur Dankbarkeit, dass Sie mich hier so leicht durchlassen, gebe ich Ihnen noch einen kleinen, possierlichen Appendix über diese Materie, ebenfalls aus Italien! Man gehet dort nämlich in der Bestimmtheit der öffentlichen Acclamationen noch viel weiter und noch viel mehr ins Einzelne, und hält damit eine gewisse *höhere* Theaterzucht, die trefflich ist, aber freylich mehr voraussetzt, als man von den Auditorien anderer Nationen verlangen kann, die nicht so vorzüglich für Musik organisirt sind.

2. Meynen Sie die lauten Anmerkungen über Einzelnes — z. B., wie ich wohl gehört habe, dass man den Buffo, der sich durch das Gelingen eines Spasses; oder der Sängerin, die sich durch gleichen Glück einer Verzierung und Veränderung, verleiten lassen, dasselbe nochmals anzubringen, zuruft: Come sopra! (Wie oben!) u. dgl.? Ich gestehe, dass mich dergleichen Aeusserungen zu oft widrig gestört haben, als dass ich sie loben könnte!

1. Auch meyne ich diese nicht: zumal, da man hierin wol bisweilen gar zu weit geht. Aber dass man den Komponisten das Stehlen — ja auch starke Reminiscenzen nicht ungestraft hingehen lässt, das finde ich gerecht, heilsam, nicht unanständig, und überdies sehr possierlich.

2. Das will ich glauben! Wie macht man's denn aber, sich darüber zu erklären?

1. Auf die einfachste Weise von der Welt! Man ruft bey der Stelle, die entlehnt ist, dem ursprünglichen Verfasser Bravo; z. B. da und dort in einer Oper von — wer es nun ist: Bravo Paisiello! Bravo Cimarosa! u. dgl.

2. Lustig genug und echt-italienisch! Nun möcht' ich aber wissen, wie da mehrere der, eben jetzt in Italien vorzüglich beliebten Opernkomponisten wegkommen, deren bedeutendste Stücke so voll fremder Gäste sind, wie eine deutsche Stadt an der Militairstrasse?

1. Leider nur allzugut: denn die Herren, gewitzigt und gewandt genug, borgen und requiriren von unsern deutschen Meistern; und diese kennet man leider in Italien — wenigstens im grössern Publikum, nicht. Himmel, wie oft würde man sonst z. B. bey Simon Mayr rufen: Bravo Mozart!

R.

*Lob der Musik, nach Pindar.*

O goldne Laute, Liebling Apollons du,
Du von der Musen dunkelgelockten Chor
Erwählet stets vor allen, deine
Töne zu ihrem Gesang zu mischen!

Dir horcht der freudenspendende Reigentanz,
Es folget deinen Winken des Sängers Ohr,
Wenn du des Reigens Melodieen,
Künstlicher Wendungen voll, ihm vortönst.

Du wiegst in Schlummer selber den Adler auf
Kronions Zepter; siehe, die Fittige
Gewaltig Pan hat er gesenkt
Nieder zum Boden, der Fürst der Vögel.

Auf ihn der Wolke dunkeles Nachtgewand
Ergossest du, dem schlummergeneigten Haupt,
Ein süsses Band den Augenlidern —
Siehst du, er wallet ihm sanft gehoben

Empor der feuchte Rücken, dem Schlummerer,
Von deiner Töne Zauber gebändiget.
Auch Ares Hand des Mutherfüllten
Lässet den mordenden Schlachtspeer sinken:

Im Wonnetaumel schmilzt ihm der Busen hin;
Denn auch der Götter Zornen besänftigen
Die Pfeile, die Apollons Weisheit
Schnellt, und im langen Gewand die Musen.

Orion.

## Nachrichten.

Erfurt, d. 1sten Juny. Am 18ten May ist unser alter Vater Kittel, der letzte noch lebende Schüler S. Bachs, hier im 85sten Lebensjahre und in ziemlich dürftigen Umständen mit Tode abgegangen. Der arme alte Mann war auf einem achtwöchentlichen Krankenlager ohne allen Beystand von Anverwandten, und nur ein blos mit gedungener Pflege vorlieb nehmen; und dass ihm sein elender Organistendienst, der ihm (wörtlich genommen) nicht das Brot eintrug, auch das

Dingen nicht erleichterte, bedarf kaum angeführt zu werden. Hätte der gute Mann nicht eine kleine Pension von dem menschenfreundlichen, edlen Fürsten Primas gehabt: er hätte wahrlich nicht einmal das blosse Leben fristen können. — So wird hier in Erfurt die Kunst belohnt. — Dass übrigens Kittel einer der gründlichsten Harmoniker jetziger Zeit, dass er ein sehr fertiger, gelehrter, berühmter Orgelspieler war, dass er beydes durch Werke, wie sein Holsteinsches Choralbuch, seine Anweisung für Organisten u. dgl., und noch mehr durch die sehr beträchtliche Anzahl seiner Schüler bewiesen hat — ist bekannt genug; so wie auch, dass unter den letztern Männer waren, wie Hässler, Fischer u. A. Uebrigens war er ein gerader redlicher Mann, der seinen schlichten, doch alltbürgerlichen Sinn bis ans Ende treu bewahrete, damit bey der verfeinten neuen Welt zwar zuweilen anstiess, bey allen aber, die so etwas, wäre es auch nur als jetzt seltenes Charakterbild, schätzen konnten, auch um dieser Eigenheiten willen, Theilnahme und Achtung fand. Mehr über ihn vielleicht in der Folge.

---

## Recensionen

---

*Quintuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé et dédié à son ami Mr Ferdin Fraenzl, par Felix Radicati,* Op. 15. Vienne, chez Thadé Weigl.

Eigentlich ein Violonselo mit Quartettbegleitung, übrigens ein Stückchen im allerneuesten französischen Geschmack. Wer einige Konzerte von Rode und Kreutzer fleissig gespielt hat und daneben mit den Quartetten des ersten und den Violintrios des letztern bekannt ist, der kennt die Originale, von denen diese galanten Sachen mehr oder weniger Kopien sind; nur dass sie gewöhnlich mehr die Form und Manier, als den Geist ihrer Muster übertragen. — Das Melodische — diese Sprache des Gefühls, die vom Herzen zum Herzen geht, und in der Musik ewig die Hauptsache seyn wird, ist hier gewöhnlich an sich, unbedeutend, und täuscht nur durch die Verzierung, in der es dargestellt ist. Entkleidet man aber diese Piecen von dem zufälligen Putz, in welchem sie prunken dastehn, so bleiben meistens nur unscheinliche, bedeutungslose Gestalten übrig. Sogar in den Passagen und in der Strichart, mit der sie vorgetragen werden sollen, kommt das Allbekannte immer wieder vor, und die Nachahmer thun der Schule, an der sie sich bekennen, damit wahrlich einen schlechten Dienst, wenn sie diese, die zur grössten Mannichfaltigkeit hinstrebt und hinstreben muss, auf eine dürftige und einförmige Manier beschränken wollen.

Weniger Genialität in der Erfindung, weniger tiefes Gefühl in Gesang und Melodie, als vielmehr eine gewisse Zierlichkeit im Ausdruck in der Darstellung, (allenfalls auch des Gewöhnlichen und Gemeinen) scheint der Charakter der Kompositionen aus dieser Schule zu seyn. Allein wenn in diesen Verzierungen der Einkleidung auch weniger Einförmiges wäre, das endlich ermüdet, so haben Kunstprodukte dieser Art, deren Werth in einer gewissen Eleganz der Ausführung, (im verzierten, geschmückten Styl) besteht, immer nur einen untergeordneten Rang, und dürfen sich den ächten Kindern der Phantasie und des Gefühls, die gern so einfach als möglich erscheinen, keinesweges an die Seite stellen. Der Putz ist doch nimmermehr die Schönheit, und dass er ihren Mangel zu verstecken vermag, ist — wenigstens in der Kunst, ein zweydeutiges Verdienst. In den redenden Künsten werden gemeine und alltägliche Gedanken dadurch nicht interessanter, wenn sie in einer pomphaften oder blumenreichen Sprache vorgetragen werden, und Musikstücke dieser Art gleichen nicht selten dem leeren

Kopf, der sich den Konversationston der feinen Welt zu eigen gemacht hat, und seinen kleinen Gedankenvorrath durch eine Flut eleganter Redensarten zu einem scheinbaren Reichthum auszudehnen weiss. Er wird damit gefallen und täuschen, nämlich — seines gleichen. Aber Männer von Geist und Kenntnissen werden an seiner Gesellschaft wenig Geschmack finden. — Wir wollen mit dieser Abschweifung, zu der uns das vorliegende Stück Gelegenheit giebt, nur der unmässigen Schätzung entgegenarbeiten, mit der diese Art von Musik heut zu Tage von einem grossen Theil der Liebhaber aufgenommen wird, die in ihr — wer weiss welchen Gipfel der Kunst zu erblicken glauben; wobey wir übrigens gern zugeben, dass es — besonders in der Instrumentalmusik, Produkte geben dürfe, die weniger durch das Geniale in der Erfindung ein tieferes Gefühl anregen, als vielmehr durch Zierlichkeit in der Ausführung ergötzen wollen, so wie es auch immer Kunstliebhaber geben wird, die sich an die letztern um so fester hängen, je weniger Empfänglichkeit sie für die erstern haben.

Das vorliegende Quartett (e dur) ist also in dem bezeichneten Styl geschrieben, und wird, obgleich es nicht schwierig ist, doch guten Violinisten Gelegenheit geben, ihre Kunst zu zeigen. In dem ersten Allegro sind die Melodieen an sich wenig bedeutend, und in den Passagen ist viel Ordinäres. Sätze, wie z. B.

sind zu alltäglich, um viel Effekt zu machen. Die ganze, sieben Zeilen lange Passage im zweyten Theil, die in Fis moll anhebt und in H dur endigt, hat bey ihrer Länge zu wenig interessantes. Das an Gedanken ziemlich arme Adagio cantabile (A dur) ist an Zierrathen und Schnörkeleyen desto reicher. Das letzte Rundo Allegro hat ein ziemlich gewöhnliches Thema, das mit einer Menge eben so gewöhnlicher Passagen wechselt. In der Mitte desselben steht ein Fugensatz aus Cis moll in der gewöhnlichsten Form. Dann kommt alles, was schon einmal in der Quinte da war, in der Tonika wieder, und das mehrmals wiederholte Thema macht den Beschluss dieses vier Seiten langen Rondos. Der Stich ist gut, doch nicht ganz fehlerfrey.

---

*Sei Ariette coll' accomp. di Pianoforte da G. G. Ferrari, ridotte per la Chitarra da E. Seidler.* No. 9. Presso Breitkopf et Härtel in Lipsia. (Pr. 1 Thlr.)

Ferrari's kleine Gesänge aller Art werden immer, ihrer leichten, fliessenden, gefälligen Melodieen und des immer passenden, einfachen Accompagnements wegen, viele Freundinnen und Freunde, und gewiss nicht mit Unrecht, finden, wenn man gleich gestehen muss, dass diese Melodieen nicht immer neu und das Accomp. oft nicht rein geschrieben ist.

Was über F. im Allgemeinen eben gesagt worden ist, gilt vollkommen auch von diesem Werkchen. Es unterscheidet sich dieses aber von mehrern ähnlichen desselben Komponisten, dass einige grössere, oder vielmehr längere Stücke eingemischt sind. No. 1. ist ein kleines, allerliebstes Stück in Form der kleinern Canzonette, Gesang und Begleitung gleich angenehm und lobenswerth. No. 2. ist schon mehr nach der Weise italien. Opernarietten behandelt, und in derselben nicht schlecht, aber ziemlich gewöhnlich. No. 3. ist in derselben Manier, doch etwas interessanter und eigenthümlicher. No. 4. ist kleiner, niedlicher, runder, doch nicht ausgezeichnet. Dagegen ist No. 5. sehr eindrucksvoll, ernst und schön, in Gesang und Begleitung, welche beyde auch hier in vorzüglich gutem

gegenseitigem Verhältniss stehen, und dadurch die angenehme Wirkung nicht wenig vermehren. No. 6. endlich ist ebenfalls angenehm und niedlich, doch nicht so ausgezeichnet, wie jene. An Kunstfertigkeit des Sängers, und auch an Umfang seiner Stimme, werden in allen diesen Musikstücken äusserst geringe Forderungen gemacht, so dass sie jeder Sänger und jede Sängerin, die wenig über die Elemente hinaus sind, aber Sinn u. Geschmack haben, leicht und hinlänglich ausführen können.

Neben der Originalbegleitung von F. befindet sich die Begleitung der Guitarre von S., welche aus jener mit Einsicht überhaupt, und mit Kenntniss des Instruments, sowol seiner mechanischen Behandlung, als auch seines Effekts, gezogen worden ist. Zu loben ist hierbey auch, dass Hr. S., wo eine ungewöhnliche Applikatur nöthig wird, diese angegeben, und wol auch noch in Anmerkungen erläutert hat.

Neben dem italien. Texte stehet auch eine deutsche Uebersetzung untergelegt. Diese ist aber meistens etwas steif und schwerfällig gerathen. Solche Stückchen muss man aber auch nur in italien. Sprache singen und singen wollen; die Liebhaber werden wohlthun, wenn sie, falls sie das Italien. nicht verstehen, diese Uebersetzung nur zur Erklärung von jenem durchlesen.

Das Werkchen ist gut gedruckt.

---

*Polonaise en Rondeau à quatre mains p. le Pianoforte, comp. par F. A. Hoffmeister.* à Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cm.)

Das Stück hiesse wol besser: Rondeau en Polonoise. Es ist ein ziemlich langer Satz, und gleicht, dem Thema und auch der Haltung des Ganzen nach, den polonoisenartigen Rondeaus, womit mehrere Komponisten jetzt ihre Konzerte beschliessen — womit namentlich Beethoven sein Konzert für Pianof., Violin und Violoncello beschlossen hat, an welchen Satz der vorliegende überhaupt ziemlich nahe erinnert. Das Thema ist sehr angenehm und heiter; der erste Zwischensatz, S. 4. folg. nimmt sich schon für sich gut aus, kontrastirt aber besonders vortheilhaft gegen jenes (die etwas grellen Ausweichungen in demselben dürften jedoch wol weniger Freunde finden, als die gelungenen Anspielungen auf das Thema;) der zweyte Zwischensatz, S. 8 folg., der einen Nebengedanken des Thema aufnimmt, schliesst sich etwas weniger vortheilhaft an, ist jedoch ebenfalls interessant, und der Schluss, der von jedem etwas wiederbringt, endet das Stück wohlgefällig. Die ganze Anordnung und auch die Vertheilung der obligaten Stellen an beyde Spieler, sowie das Verhältniss des einen zum Andern überhaupt, zeugen für den kenntnissreichen, routinirten Komponisten. Das Stück ist nicht ganz leicht, aber auch nicht eben schwer auszuführen; einige Fertigkeit, und nettes, zierliches, ein wenig kokettirendes Spiel muss man voraussetzen; dann wird es aber gewiss überall gefallen.

Alles Aeussere des Werkchens ist gut; auch sind Rec. keine Stichfehler aufgefallen.

---

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

# INTELLIGENZ-BLATT

*zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

Juny. — N^o. X. — 1809.

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

Musique du Ballet: Figaro ou le Barbier de Seville p. le Pforte en 3 Actes. — 1 thl.

Starke, Fr. 4 Originalmärsche d. k. k. Oestreichschen Armee für das Pforte eingerichtet. — 10 gr.

Zinghnarelli, Ouvert dell' Opera Giulietta e Romeo p. il Clavicembalo. — 8 gr.

Neumann, Fr. Ant. 9 Variations p. le Pianoforte Op. 11. — 12 gr.

Mozart, W. A. Ouverture de l'Op.: Pucolo d'Amour p. le Pforte. — 6 gr.

Mehul, Ouverture de l'Op. la Tirante supposé p. le Pianoforte. — 8 gr.

Eberl, Ant. gr. Quatuor p. Pforte, Violon Alto et Violoncelle. Op. 26. G moll. — 1 thl. 16 gr.

— — Polonoise à 4 mains p. le Pforte, Op. 26 D dur. — 10 gr.

— — Amusement p. le Pianof. Op. 30. — 20 gr.

— — Prélude avec de 8 Variations p. Pianoforte sur la marche favorite de l'Op. Reel, Barbebleue. Op. 31 — 1 thl.

— — Caprice et Rondeau p. le Pforte. Op. 38. 16 gr.

— — 2 Sonates p. le Pforte av. Violon obligé Op. 49. et 50. Livre — 1 thl.

— — Quatuor brillant p. le Pianoforte, Hautbois ou Violon, Viola, Alto et Violoncelle. Op. 48. C dur. — 1 thl. 16 gr.

Potpourri f. das Pianoforte, 20 Hefte, jedes — 6 gr.

Romberg, Andr. Quatuor p. le Forte Piano, Violon, Alto et Violoncelle Op. 19. — 1 thl. 10 gr.

Lehmann, Fr. C. Tänze f. d. Clavier. — 12 gr.

Haydn, Walzer für Pianoforte. — 4 gr.

Hummel, Favorit-Walzer f. d. Pforte. — 4 gr.

Mühlenfeldt, Ch. 10 Variations sur une Menuet de l'Op.: Don Juan p. le Pforte. — 12 gr.

Päer, F. Ouverture de l'Op.: Achilles pour Pforte à 4 mains — 12 gr.

Sippel, Tänze im neuesten Modegeschmack für das Clavier od. Pianoforte. Op. 19 — 18 gr.

Weber, B. A. Marsch a. d. Tragödie: des Bruts u. Hamlet (No. 22.) — 2 gr.

Vogler, (Abbé) Marsch a. d. Schauspiele: Hermann v. Unna f. d. Pforte (No. 23.) — 2 gr.

Seili, Tatarenmarsch a. d. Oper: Giulio Sabino für d. Pforte. (No. 24.) — 2 gr.

Pär, Ferd. Marsch a. d. Op.: Sofonisba. (No. 25.) 2 gr.

Bärney, C. B. Marsch aus der Oper: Witikind. (No. 26.) — 2 gr.

Grainer, Marsch aus der Op. Armire u. Dam. (No. 27.) — 2 gr.

Weigl, Jos. Marsch a. d. Ballet: die Tänzerin aus Athen (No. 28.) — 2 gr.

Nedemann, Favoritmarsch f. d. Pfte. (N. 29.) 2 gr.

Gallus, Priestermarsch a. d. Oper: Babylons Pyramiden. (No. 30.) — 2 gr.

Marsch a. d. Ballette: des Inkas. (No. 31.) 2 gr.

Stein, F. Trauermarsch bey Em. Knuts Leichenbegängniss. (No. 32.) — 2 gr.

Hummel, Marsch aus d. Ballette: Helena et Paris. (No. 33.) — 2 gr.

Mendel, S. H. Potpourri p. le Pfte. Op. 15. 16 gr.

Tabelle f. d. Pianoforte. — 4 gr.

Schobert, F. 7 Variations p. le Pforte. — 6 gr.

— — 8 do do — 8 gr.

— — d^me Rondo p. le Pianoforte — 8 gr.

Dunkel, Doctor Faust, ein caracteristisches Ballet fürs Pianoforte. — 1 thl.

Pär, Ouverture de l'Opera: Poche ma buone p. le Pianoforte, 8 gr.

Tiesto, Ouverture de l'Op.: Quest' oui ad ... giorno p. le Pianoforte 8 gr.

Weigl, Jos. Ouv. de l'Op.: I Solitari p. Pfte. 8 gr.

Sonei, Jägermarsch f. d. Pforte a. 4 Händen 4 gr.

Himmel, Ouverture aus Fanchon a. 4 Händen fürs Forte Piano 16 gr.

Weittig, J. 12 neue Contretänze, Quadrillen und Angloisen fürs Pianoforte, 14 gr.

Neueste Wiener Menuets fürs Pforte. 10 gr.

Neueste Wiener Tänze fürs Pforte. 10 gr.

Körner, G. P. 12 Quadrilles Françaises etc. p. le Pianoforte, 8 gr.

— — 12 Contre Danses Françaises arrangé pour le Pianoforte, 8 gr.

— — 5 Sonatines p. le Pforte. Op. 9. 10 gr.

— — 2 Sonates p. le Pianoforte. Op. 10. 10 gr.

Schlöger, C. D. Sonate très facile pour le Pforte av. Violon obligé 12 gr.

Borchardt, Variations sur la Romance: Je suis encore dans mon printems p. Pforte. 5 gr.

Sammlung leichter und angenehmer Clavier Stücke von verschiedenen Componisten. 1tes Heft 12 gr.

do do do 2tes Heft. 12 gr.

Naumann, F. A. Variations sur la Marche de l'Op. Attne p. le Pforte Op. 8 12 gr.

— — Variations s. l'air de l'Op.: Romeo e Giulietta p. le Pforte. Op. 9. 12 gr.

— — Variations sur la marche de l'Opera: Raul Barbe bleue p. le Pforte. Op. 10. 12 gr.

— — Variations sur une Pièce d'un Ballet p. le Pianoforte. Op. 11. 8 gr.

— — Variations pour le Clavecin sur un air des deux aveugles. Op. 12. 12 gr.

— — Variations p. le Clavecin sur la marche du maître de chapelle. Op. 13 12 gr.

— — 12 Variations p. le Pforte. Op. 14. 12 gr.

— — 12 Variations p. le Pforte sur le thème du Trio Favori dans le Ballet Volageur: Op. 15. 12 gr.

— — 10 Variations p. le Clavecin sur un Thème de l'Op. Fanhon. Op. 16. 12 gr.

Marches Françoises les plus nouvelles pour le Pforte. No. 1 et 2 3 et 4. à 4 gr.

---

Rode, 3 deutsche Lieder mit Begleitung des Pfte.

Pioranenti, Ouverture et airs de l'Op.: I Virtuosi ambulanti etc. p. le Pianof. av. les paroles italiennes françoises et allemandes p. Wolf 4 thl.

Sloegiel, Romance: Les Oui et les non, les paroles du Segur av. Pforte. 4 gr.

Wolfrath, Fr. Neunling aus der Braut von Messina mit Klavier Begleitung. 10 gr.

Solié, Arie: Ein bewährtes Sprichwort (Un ancien proverbe etc.) a. d. Op.: das Geheimniss mit Begleitung des Pforte od. d. Guitarre. 4 gr.

Der Kosak und sein Mädchen nach einer russischen Nationalmelodie m. Begleitung des Pforte oder der Guitarre. 4 gr.

Mehul, Duett a. d. Singspiele: d. Schatzgräber (le tresor supposé) Vergebens ist das Hoffens Streben etc. m. Begleitung d. Pianoforte 4 gr.

Himmel, Arie a. Fanchon: Dich deckt nur blaues vom Gefieder m. Beglig d. Pfte od. Guit. 4 gr.

Weber, B. A. Monolog a. d. Trauerspiele: die Jungfrau von Orleans, m. Klav. Auszug. 4 gr.

Auswahl vorzüglicher Lieder zur Uebung des Gesangs am Claviere 2. Auflage, 1tes Heft. 10 gr.

Der Mensch v. Schiller, Ein Gesang mit Begleitung des Claviers. 4 gr.

Görger, Fr. 6 Gesänge mit Begl. d. Pfte. 12 gr.

Collection des meilleurs Romances d'un opera comique pour le Pforte avec la traduction allemande Cah. 4 12 gr.

Kreutzer, (Conrad) 6 deutsche Lieder von C. L. Reissig, mit Begleitung d. Pforte. 16 gr.

Himmel, H. F. die Wiederkehr in das Vaterland. 4 gr.

Gyrowetz, Agnes Sorel, grosse Oper in 3 Acten. Klavier Auszug. 4 thl. 12 gr.

(Wird fortgesetzt)

---

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Juny. | Nº. 38. | 1809.

*Einige Bemerkungen über das Violoncell.*

Der Verf. dieses Aufsatzes will es nur gleich Anfangs sagen, dass er Musiker überhaupt und besonders Spieler des Violoncells ist, aber nicht eigentlicher Gelehrter: so werden die Leser im voraus ohngefähr abnehmen, was sie von ihm erwarten dürfen, und hoffentlich nicht unzufrieden seyn, wenn, was er giebt, weder erschöpfend, noch auffallend ist.

Das Violoncell ist unter den jetzt gangbaren Bogeninstrumenten das zuletzt erfundene. Eben jetzt vor hundert Jahren fing ein französischer Virtuos auf der Gambe, dessen Namen man nicht einmal gewiss weiss, an, das Violoncell aus einem Instrumente herauszubilden, um diesem mehr Tiefe, Stärke und Fülle zu geben, und es so dem eigentlichen Quatuor, das damals beliebter zu werden begann, besser anzueignen. Seinen wahren Charakter aber und vornämlich seine trefflichen Eigenschaften als Solo-Instrument, hat man noch weit später erkannt; wenigstens, so viel man weiss, früher fast gar nicht benutzt. Es ist erst funfzig und einige Jahre, dass ein Musiker von herrlichem Talent, gründlichen Kenntnissen und grosser Virtuosität auf diesem Instrumente; ein Mann, dessen sehr schätzbare Kompositionen in Frankreich, Italien und Spanien den grössten Beyfall erhalten haben und noch immer erhalten, in Deutschland hingegen wirklich zu wenig bekannt, geschätzt und benutzt sind, weil sie mit den gemächlichern und reichern Haydnschen aus derselben Gattung kollidirten — dass, sage ich, dieser Mann, Boccherini nämlich, der, so viel mir bekannt ist, noch jetzt im hohen Alter in Madrit lebt, den eigentlichen Charakter dieses Instruments und vornämlich seine Vorzüge für das Solo gehörig erkannte, und durch seine schönen Quartetten, Quintetten, Sextetten u. s. w. so wie durch eignes treffliches Spiel und nicht wenig Schüler, zuerst mehr öffentlich bekannt und beliebt machte. In diesem Betracht folgte ihm Haydn erst — was man leicht bemerken wird, wenn man die gleichzeitigen, frühern Quartetten beyder vergleicht. Boccherini ist also als der Vater aller jetzigen guten Violoncellisten anzusehen; und noch jetzt wird jeder Kenner seine Kompositionen gern hören, und jeder, der das Instrument gründlich und gut erlernen will, sie mit grossem Nutzen studiren und üben. — —

Die durchdringende und doch angenehme Tiefe, die (bey gehöriger Behandlung) volle, ans Herz gehende Mitte, und die anmuthige, aber doch meist schwächliche und nicht spitze Höhe dieses Instruments, so wie noch das Eigenthümliche seines Tons (Timbre), was sich nicht durch Worte beschreiben lässt, diese machen es vornämlich geschickt zum Vortrage ernster, bedeutender Gedanken, charakteristischer, eindringlicher Melodien, und durchgreifender, hervorstechender Füllungen der Harmonie. Der Komponist, der ihm bey Musik des vollen Orchesters nichts zu geben weiss, als das Unisono mit dem Kontrabass, und beym Solo nur kleinliche Figurchen zu

der Höhe, flüchtige Passagen ebendaselbst, und allenfalls einzelne Sprünge von da in die Tiefe hinunter — der versteht die Vorzüge dieses herrlichen Instruments so wenig, als der Spieler desselben, der vor allem dergleichen Sätzchen und wol auch mancherley Kapriolen, Tändeleyen, Flageoletstückchen u. dergl. zu üben und vorzutragen pflegt. An Händeklatschen der Menge wird es ihm zwar nicht fehlen, so wenig als dem berühmten Gimjean, wenn er Menuet auf den Händen tanzt, wie andere Leute auf den Füssen; er mag sich aber auch gefallen lassen, wenn man ihn mit diesem berühmten Manne ohngefähr in eine Klasse setzt. Was aber das Beste ist, so bewusst die Erfahrung eines jeden wahren Virtuosen, auch auf diesem Instrumente, dass auch die ernstern Vorzüge desselben, und die edlere Art, es zu behandeln, beym Publikum Eingang finden und aufs vortheilhafteste ausgezeichnet werden.

Indessen soll man auch nicht das Kind mit dem Bade ausschütten und, wie manche aus der neuesten französischen Schule das jetzt wirklich thun, den Ernst des Instruments zur Rauhheit und sein Pathos bis zum Frostigen treiben; ja, man soll auch die kleinen Zierlichkeiten, Niedlichkeiten, und selbst jene Tändeleyen, die, wenn sie nur fein und selten gebraucht und blos am rechten Orte angebracht werden, niemand leicht ohne ein kleines Vergnügen hören wird — nicht gänzlich vernachlässigen. Durch den weiten Umfang des Instruments, durch die Eigenheit seines Tons, nach welcher derselbe so unbeschreiblich oft und fein modificirt und nuancirt werden kann, anderer Vortheile desselben zu geschweigen, eignet es sich nun einmal auch hierzu sehr vortheilhaft; es geben dergleichen Geschicklichkeiten, selbst wenn man sie fast gar nicht anwendet, sondern nur in der Gewalt hat, dem Spiele überhaupt noch mehr Mannichfaltigkeit, Anmuth, Heiterkeit und Vielseitigkeit; ja auch der angenehme (nur wirklich angenehme) Scherz an seinem rechten Orte ist jedoch nicht zu verachten! Bernhard Romberg, dieser wahrhaft grosse Meister, dem wir andern Spieler alle willig die Palme reichen — es müsste denn hin und wieder Einer von Eitelkeit geblendet zurückbleiben — er versteht beydes, vermag beydes, und versteht und vermag auch beydes an seine rechte Stelle zu setzen. Ihn höre man, höre ihn so oft man kann; aber ja nicht blos in öffentlichen Konzerten und mit eigentlichen Solos, sondern vornämlich auch in Trios, Quartetten u. dgl., und thue es ihm nun nach, jeder in seiner Art, jeder wie es ihm der Geist giebt, auszusprechen. — —

Der sehr beträchtliche Umfang dieses Instruments, das man, was Ausdruck und schönen Gesang betrifft, in gewissen Fällen sogar noch über die Violin setzen kann —; vornämlich aber die Fähigkeit desselben in sehr beträchtlicher Höhe viel Schönes und Ausdrucksvolles auszusagen, haben nöthig gemacht, dass man sich ausser dem Bass-Schlüssel, bekanntlich auch anderer Schlüssel zu der Schreibart für dasselbe bedienet. Sonst gebrauchte man nach Bequemlichkeit den Bass-Tenor-, Alt- und Violin-Schlüssel; ja manche ältere Komponisten, namentlich Boccherini in seinen frühern Sachen, wenden auch sogar zuweilen den Diskantschlüssel an. So gut und in gewissen Fällen sogar nothwendig es nun bleibt (besonders beym Accompagniren aus Partituren,) dass ein geübter Spieler aller dieser Schlüssel mächtig ist, so sind doch nicht alle Spieler geübt, und selbst mehreren, die das sind, fällt das gar zu häufige Wechseln der Schlüssel etwas unbequem. Man hat daher bekanntermassen jetzt mehr auf Bequemlichkeit gedacht, ist aber noch nicht ganz in der Anwendung derselben überein gekommen; und das ist es, was ich hier eigentlich erwähnen wollte, denn es ist doch eine blosse Angewöhnung, Indolenz und Lässigkeit, wenn man nicht auch hierin die offenbar bey weitem vorzüglichere Schreibart, wie sie nament-

lich B. Romberg anwendet, allgemein einführt und beybehält. Ist es nicht z. B. wenigstens recht sonderbar, wenn noch so viele, ausser dem Bass-Schlüssel, nur den Violin-Schlüssel anwenden, aber den letztern so, dass die in ihm geschriebenen Noten um eine Oktave transponirt werden müssen? —

Verschiedene Violoncellisten bedienen sich eines andern Griffbrets, als das gewöhnliche, eines solchen nämlich, wo die C-Saite, vom Griffbrete an gerechnet, höher liegen kann, als die drey übrigen Saiten. Ich weiss diese Erfindung weder beträchtlich zu empfehlen, noch geradezu zu widerrathen. So viel ist gewiss, dass man auch ohne dieselbe alles das leisten kann, was man mit derselben leistet. —

Wer in Absicht auf Ton keine recht kernhafte Schule gemacht hat, wem es besonders an Kraft, Nachdruck und Fülle des Tons gebricht, und sich doch nicht dazu verstehen kann oder mag — wie es die Zöglinge des pariser Conservatoires müssen — täglich eine beträchtliche Zeit nur Scala, aber mit aller Kraft und Ausdauer zu spielen: der spiele wenigstens recht oft und mit sehr guten Gelehrten ernsthaft gearbeitete Quartetten, wie die von Mozart, Romberg etc. Hier wird er hoffentlich bald und lebhaft genug empfinden, wo es ihm fehlt, und dass der Genuss durch seine Mängel nicht nur an Schönheit und Uebereinstimmung, sondern auch schon an Deutlichkeit und Charakter unendlich verliere; er wird sich durch sich selbst gereizt und gedrängt fühlen, Kraft, Festigkeit und Nachdruck anzuwenden, und so nach und nach diese Vorzüge in die Gewalt bekommen, obschon dies gar nicht schnell gehen kann und er geraume Zeit ihm nicht wenig sauer werden wird. — —

Zu dem Basse der unbegleiteten Recitative die Accorde anzugeben — was besonders bey allmähligen Uebergängen und in den Schlussfällen auf dem Violoncell so schöne Wirkung macht — : das fand man sonst unter vorzüglichen Spielern weit öfter, als jetzt. Dies ist auch sehr natürlich; sonst glaubte man allgemein, ein rechter Spieler müsse, ausser seinem Instrumente, auch wenigstens die Hauptgrundsätze des Generalbasses, der Komposition, und der Musik überhaupt innen haben; statt dass jetzt bey weitem die meisten nur das Instrument und immer wieder das Instrument treiben — wobey allerdings der Mechanismus gewinnen kann, Verstand und Sinn aber fast unvermeidlich zurückbleiben müssen. Auch hier sollte man doch ja das Eine thun, aber darum das Andere nicht unterlassen; zumal, da ja auch ein Virtuos in dem höhern und edlern Sinn, wie die Unterrichteten jetzt dies Wort nehmen und wie es bey dem so hoch steigenden Dilettantismus auch wirklich zu nehmen nothwendig wird — ohne nicht oberflächliche Kenntniss jener genannten Wissenschaften eigentlich gar nicht möglich ist. —

Dass das Violoncell im vollen Orchester — alles Obligate noch abgerechnet — von grosser Wirkung sey; dass es besonders zur Deutlichkeit der Bässe ungemein viel beytrage und zwar vornämlich bey der jetzigen Schreibart, wo man den Bässen so viel Figuren und keineswegs, wie sonst, nur gewichtige Pfundnoten giebt: das ist einem jeden bekannt genug. Aber eben darum wird auch die Einrichtung in unsern Orchestern immer wünschenswerther und nöthiger, welche der tiefsinnige Gluck schon vor mehr als vierzig Jahren in Paris traf: dass nämlich zu einem Kontrabass zwey Violoncelle gestellt wurden, ohne dass jedoch die Zahl der erstern vermindert werden durfte — letzteres besonders, weil wir uns jetzt der hohen Blasinstrumente so häufig bedienen, und die, meistens melodiös behandelten Fagotte die Bässe nur selten unterstützen. Man wendet gegen reichlichere Besetzung der Violoncelle gewöhnlich ein, es fehle an Violoncellisten. Das Faktum ist gegründet, aber es ist Folge und nicht Ursache: man hat wenig Violoncellisten, weil

man bisher wenige angestellt hat. Nirgends fehlt es jetzt weniger an geschickten Leuten, (freylich unter gehörigen Verhältnissen,) als eben in der musikalischen Welt! —

Was die neuern Kompositionen für das obligate Violoncell, und besonders was die Konzerte anlangt, so ist es gar kein Zweifel, dass die Rombergschen die vollkommensten von allen, und in jedem Betracht höchst rühmenswürdig sind. Doch ist man unter den andern Komponisten der neuesten Zeit, vornämlich auch Lamarre's und Arnold's, für ihre sehr schätzbaren Kompositionen vielen Dank schuldig. Lamarre zeigt sich darin als Genie origineller und feuriger, Arnold gemüthiger, sanfter und regelmässiger. Die Werke dieser beyden Meister scheinen in Deutschland noch nicht so allgemein bekannt zu seyn, als sie es allerdings verdienen. In der Spielart vorgetragen, die jedem dieser beyden Virtuosen eigen ist, und die er nun in seine Werke gelegt hat, werden dieselben ganz gewiss überall bey Kennern und Liebhabern Beyfall finden. —

Ueber das Schönste und Wirksamste auf diesem Instrumente, stehe hier ein Wort des ältern Duport, der bekanntlich einer der grössten Virtuosen auf demselben und ein Spieler von grossem, edlem Geschmack war. Ein junger Violoncellist, der ebenfalls als Virtuos reiste, und durch vielerley Spässchen und Hexereyen auf dem Instrumente sich schon keinen geringen Ruf erworben hatte, kam zu diesem Meister, um sich zu produciren, und durch ihn dem Könige von Preussen vorgestellt zu werden. Der junge Herr fing an alle seine Künste hören zu lassen, aber Duport fiel ihm bald ein mit der Frage: Können Sie anders? sonst können Sie nix! (Können Sie singen — auf dem Instrumente nämlich — sonst können Sie nichts!) Und nun verlangte er von dem verdutzten Reisenden, er solle ihm „ein Canto fermo" spielen, wie man in der Kirche singt; da aber der junge Mann, der sich um Theorie der Musik auch nie viel bekümmert haben mochte, nicht einmal wusste was Canto fermo sey, gab ihm Duport die Singstimme einer sehr langsamen Tenorarie von Gluck, um sie auf dem Violoncell vorzutragen, wozu er denn eine einfache Begleitung auf dem Pianoforte anschlug. Die Sache ist klar und bedarf weiter keines Zusatzes. —

Zu bedauern ist es, dass man noch immer keine ganz vollständige und durchaus gründliche Violoncellschule hat. Die, des pariser Conservatoire, an welcher Lamarre den grössten Antheil hat, ist unter den vorhandenen freylich wol die beste, nicht wenige darin ist unverkennbar mit Geist und guter Kenntniss der Sache ausgearbeitet, manches sogar vortrefflich; aber vollständig ist sie doch bey weitem nicht, und vieles auch übertrieben und einseitig. Hätten wir ein Werk, wie es hier gewünscht wird, dann fänden sich auch wol noch mehr Freunde und geschickte Spieler dieses herrlichen Instruments unter den Liebhabern, als das bis jetzt der Fall ist. Vielleicht scheuen aber auch viele derselben die allerdings bedeutenden Schwierigkeiten, die besonders im Anfange mit seiner gründlichen Erlernung verbunden sind. Diese sollten aber Niemand abhalten, auch den Dilettanten nicht, da sie in der Folge so reichlich vergolten werden, und zwar auch, (was nur sehr wenige zu wissen scheinen,) durch das einsame Spiel eigener Gedanken und Empfindungen, oder durch ungesuchtes Phantasiren, welches eben auf diesem Instrumente (vornämlich dem Herzen) einen so schönen und reichen Genuss gewähren kann, als nur auf irgend einem andern Instrumente, kaum das Pianoforte ausgenommen.

---

NACHRICHTEN.

---

Paris. Ende des Mays. Ich gebe Ihnen diesmal eine Uebersicht der Konzerte

dieses Winters — derer nämlich, von welchen ich voraussetzen kann, sie werden auch in Deutschland einiges Interesse erwecken, und die überdies, ihrem wahren Kunstgehalt nach, werth sind, dass in allgemeinen Annalen der Musik eine beurtheilende Notiz von ihnen niedergelegt werde. Denn sollte ich alle hiesige Konzerte, selbst bedeutender Virtuosen auch nur kurz durchgehen: wo finge ich an, und wo endigte ich? Niemals haben sich nämlich in Paris und im Verlaufe Eines Winters, die Kunstausstellungen dieser Art so sehr gedrängt, als diesmal.

Rode machte, nach seiner Zurückkunft aus Russland, den Anfang, und wollte seine Mitbürger dafür entschädigen, dass er ihnen so lange den Genuss seines herrlichen Talents entzogen hatte. In der Wahl des Konzerts, das er selbst spielte, war er nicht eben glücklich gewesen. Er hatte es in St. Petersburg geschrieben; und es schien, als wäre die Kälte Russlands nicht ohne Einfluss auf diese Komposition geblieben. Es ist bemerkens-, und auch beklagenswerth, dass die grössten Virtuosen, was Ausführung betrifft, so sehr selten geneigt sind, sich ihre Stücke durch einen guten und gründlichen Kompositeur ausarbeiten zu lassen, welchem sie ihre brillantesten, eigenthümlichsten Ideen, und ihre glücklichsten Melodieen mittheilten. Ein Mann von Kopf, und der geübt wäre, für volles Orchester zu schreiben, würde aus diesen zerstreuten Ideen ein vollkommenes Ganze bilden, statt dass, z. B. Rode so ein herrliches Violinist er ist, bemerken lässt, er verstehe schwerlich, wie die Klarinetten und Hörner geschrieben werden müssen; und seine Tutti bleiben mager, seine Massen ohne Effekt. Er erregte überhaupt wenig Enthusiasmus. Sein Talent, obgleich in der Ausbildung wahrhaft vollendet, lässt doch, von Seiten des Feuers und innern Lebens, viel zu wünschen übrig. Man muss ihn mehr als den bewundernswürdigsten Quartett-, denn als vollkommenen Konzertspieler betrachten. Das Konzert ist ein sehr undankbares Musikstück, wenn der Spieler nicht ganz besonders dazu geeignet ist — was sich sehr selten zeigt; es verlangt die Verbindung der Anmuth mit der Kraft, des Feuers mit der Zartheit, hinreissender Bravour mit einschmeichelndem Gesang, und zu diesem allen noch das Non plus ultra in der Kunstfertigkeit. Was Rode'n noch mehr Schaden that, war, dass man Lafond kurz vorher gehört hatte. Dieser bereitet sich eben zur Abreise nach Russland, dort Rode's Stelle zu ersetzen. Er ist jetzt hier der beliebteste aller Violinisten.

Dussek, einer der Schöpfer des wahren Pianoforte-Spiels, und seit fast einem Jahre wieder in Paris, trat denselben Abend auf, und riss alle Zuhörer hin, die doch nur, Rode'n zu hören, gekommen zu seyn schienen. Es trifft sich wol sehr selten, dass zwey so herrliche Künstler sich an einem Abende vereinigen! Dussek machte ein um so glänzenderes Glück, da man seit sehr langer Zeit in Paris keinen wahrhaft grossen Klavierspieler gehört hat. Das Fortepiano ist gerade das Instrument, dessen höhere Ausbildung am wenigsten in Frankreich zu suchen ist. Steibelt hat daselbst eine verwünschte Spielart eingeführt, eine Spielart, welche das Instrument entstellt, und dem Kenner kläglich erscheinen muss, wenn sie auch die Schaaren gewöhnlicher Dilettanten anziehet. Eine der Hauptschwächen dieser Spielart ist der Missbrauch der Veränderungen am Instrumente. Alle Lehrer des Fortepianospiels in Frankreich, besonders in Paris, ahmen Steibelts Manier nach und bereichern sie noch mit eigenen Fehlern. So haben sie denn die gute Musik Haydns, Mozarts, Beethovens, Clementi's, Cramers, Dusseks und Hummels bey Seite gelegt, und sich gleichsam mit Leib und Seele dem Charlatanismus und dem kleinlichen Geschmack verschrieben, der in Steibelt und seinen meisten Arbeiten herrscht. In Deutsch-

land kann man sich ganz gewiss gar keinen Begriff von der widrigen Manier machen, mit welcher man jetzt, wenn man in der herrschenden Mode seyn will, in Paris Fortepiano spielt. Will man Glück machen, so glaubt man's nur durch Potpourris und Variationen zu müssen.

So war es denn wirklich etwas mehr Erwünschtes, dass ein Mann, wie *Dussek*, hieher kam, dies Spiel zu reformiren, und das Instrument seiner natürlichen Bestimmung, Würde und Eigenthümlichkeit wieder zuzuführen. Schon in jenem ersten Konzert wirkte D. vieles zu diesem Zweck, denn er bewies, dass man durch Charakter, Einfalt und Anmuth Glück machen könne; dass man hiezu nicht nöthig habe, den Klingklang und die kleinlichen Hülfsmittel anzuwenden, womit sich die bemerkbar machen, denen es an Sinn für das Grosse und an wahrhaft vorzüglichem Talent fehlt. —

Das zweyte der Konzerte, über welche der Franzose glaubt zu deutschen Künstlern sprechen zu müssen, gab Baillot, Professor am Conservatoire, und ebenfalls erst kürzlich aus Moskwa zurückgekehrt. Baillot hat eine Spielart, die der Rode'schen geradezu entgegengesetzt ist: weniger Vollendung, aber weit mehr Feuer, weniger Zartheit, aber weit mehr Kraft. Diese beyden Künstler scheinen sich in die Domaine der Violin getheilt zu haben. Könnte man doch die Vorzüge beyder in Eins verschmelzen! Baillot hat es dahin gebracht, dass sein Bogen alles, was sich seiner Phantasie Schwieriges nur immer vorstellen mag, ausführen muss. Ohngeachtet der unerhörten Anstrengung und Arbeit, die ihm dies gekostet haben muss, wissen wir doch nicht, ob wir es ihm ohne Einschränkung verdanken sollen. Es giebt Schwierigkeiten, die, wenn sie auch glücklich besiegt werden, nichts weniger, als angenehm sind, und B. verfällt oft auf Schwierigkeiten dieser Art. Seine Kompositionen übrigens, die weit baroker als die Rode'schen sind, scheinen wirklich öfters nur geschaffen zu seyn, um feine Ohren auf die Tortur zu spannen.

Baillot hatte guten Willen genug, auf seine wahren Freunde zu hören, und an einem zweyten Abend ein Konzert von Viotti vorzutragen. Hier konnte man sein bewundernswürdiges Talent ungestört beurtheilen, und das Publikum überhäufte ihn mit Beyfallsbezeigungen.

In den Sinfonieen von Mozart und Haydn — den einzigen, die man gab — blieb, was Ausführung anlangt, Einiges zu wünschen übrig: in der Bewegung nämlich. Es ist unmöglich, die unendliche Menge schöner Details, besonders in den Mozartschen, ganz zu fassen, wenn man die Tempos gar zu geschwind nimmt *). Die Sinfonie aus *G moll* z. B., das Meisterwerk unter Meisterwerken, wurde so schnell durchgeführt, dass es auch für das geübteste Ohr schlechterdings unmöglich war, allen Intentionen des grossen Mozart zu folgen. Deutsche Musik muss überhaupt nicht in französischen Tempos genommen werden. Voriges Jahr führte man verschiedene Stücke der Haydnschen Jahreszeiten auf, unter andern auch den schönen Chor an den Frühling (G dur $\frac{6}{8}$ Takt): dieser wurde wie ein Contretanz genommen. Kein Wunder, dass er nun keine Wirkung that! — Ich glaube, man kann es wirklich einen Fehler der jetzigen pariser Orchester nennen, dass sie zu viele Virtuosen enthalten. So hat z. B. im Orchester des Conservatoire jeder der jungen Leute, aus denen es bestehet, den Vorzug, ein gutes Solo-Spieler zu seyn; ausserdem stehet jeder — der Geschicklichkeit und wol auch dem Sinne nach — zu hoch, um blind den Absichten des Vorspielers Folge zu leisten. Jeder hat seine eigene

*) Und wie Mozart selbst sie nicht nahm! d. Redakt.

Art zu empfinden, und weiss auch, dass ein nicht geradehin zu verwerfen ist: nun setzt er aber auch z. B. ein rinforzando, wo Er glaubt, dass es stehen solle, will im Tempo anhalten oder forteilen, wo seine Empfindung ihn einladet etc. Solch ein Orchester möcht' ich mit einer Armee von lauter Generalen vergleichen, die nun, im Augenblick, von einem Einzigen kommandirt, seine Befehle schlecht genug ausführen würden, weil jeder — wenn auch im Ganzen dieselbe Ansicht, doch im Einzelnen eine eigene Art hat, seine Zwecke zu verfolgen. Die Kapellen von Mannheim und München — wenigstens wie ich dieselben in frühern Zeiten kennen gelernt habe — bestehen aus Musikern, die, jeder einzeln für sich betrachtet, sich mit den Mitgliedern der jetzigen besten Orchester in Paris nicht messen können; aber ausführeten die Werke deutscher Meister ohne Vergleich musterhafter nur, als jetzt die Pariser. So muss man diesen unsern Orchestern auch denselben Vorwurf machen, den die französischen Sänger schon seit längerer Zeit mit Recht tragen: sie schreyen! Jeder strengt sich an, mehr hervorzustechen, als der Andere: so wird die obligate Stimme oft Nebensache, und man hört die Begleitung weit stärker — auch beym Gesang — als die Hauptmelodie. Doch zurück zu den Konzerten!

Auf jene beyden Künstler folgte Lamarre, der ebenfalls ein interessantes Konzert gab. Seit Frankreich ihren trefflichen Romberg vermisst, hat man keinen Violoncellisten gehört, der Lamarre'n überträfe. Es ist zu bedauern, dass das Violoncell bey den Damen so wenig beliebt ist, weshalb auch das Konzert etwas traurig aussahe. Man kann überhaupt, selbst grossen Virtuosen, gar nicht rathen, in Paris Konzert zu geben; die Liebhaber hören zu viel Musik in den Gesellschaften, als dass sie nicht übertäubt seyn sollten, und — Sängerinnen ausgenommen — gewinnen sogar die vorzüglichsten Künstler in der Regel kaum ihre Kosten. Sie müssen nämlich wissen, dass in Paris die Künstler einander behandeln, wie — Juden: sie spielen nicht in den Konzerten ihrer besten Freunde, ausser wenn sie tüchtig bezahlt werden! Uebrigens sage ich über Lam. und sein Spiel nichts, da er vor kurzem erst fast in allen grössern Städten Deutschlands gehört, und bey dieser Gelegenheit auch von Ihnen eben so beurtheilt worden ist, wie ich ihn beurtheile.

Unter den Schaaren von Violinisten, die sich hören liessen, darf ich Lahou nicht vergessen, der, ob er gleich mit seinem Konzert auf Rode und Baillot folgte, doch getheilten Beyfall fand, und der mir, sowol wegen der Anmuth seines Vortrags, und wegen des schönen Ausdrucks, womit er alle seine Ideen zu beleben wusste, als auch wegen der gründlichen Einsicht, die seine Komposition darlegte — allerdings bemerkenswerth scheint.

Auch Kreutzer, der berühmte Violinist, den Deutschland so gut als Frankreich kennt, trat auf, aber mehr, um eine gute That zu verrichten, als um seinen Ruf als Künstler zu vermehren. Der ehemalige Orchesterdirektor des Theaters Feydeau, ein sehr verdienter, aber alter und nicht wohlhabender Mann, hatte ihn aufgefordert, sich mit seinen Talenten seiner anzunehmen, und ein Konzert zu seinem Besten zu geben. Kreutzer war sogleich bereit, obgleich er sich seit mehrern Jahren nicht dazu verstanden hatte, in einem eignen öffentl. Konzert zu spielen. Ich führe diesen Zug nur als eine unter Virtuosen, äusserst seltene Merkwürdigkeit an. Das Konzert entsprach den Erwartungen des Unternehmers und der Zuhörer vollkommen. Kr. selbst ist, als Komponist und Virtuos, gekannt und geschätzt genug, als dass ich nöthig hätte mehr über ihn zu sagen, als: man war diesen Abend zweifelhaft, in welcher von beyden Beziehungen man ihn mehr bewundern sollte. Bärmann, erster Fagottist der königl. preuss. Kapelle, hat uns durch die Schönheit seines Tons und die Zartheit seines

Ausdrucks auf diesem sonst rauhen und nicht eben gefälligen Instrumente in Erstaunen gesetzt. Er hat dasselbe in dieser Absicht so vollkommen in der Gewalt, dass es sich trefflich mit der Menschenstimme verbindet, und B. sogar in Duetten die Begleitung übernehmen kann, wo er dann den Tenor vorträgt. Indessen scheint mir's doch, es werde endlich Zeit, dass man, wie ein höherer und reinerer Kunstgeschmack, der nicht am Einzelnen und nicht am mechanisch Vollkommenen hängt, schon längst hat wünschen müssen — aufhöre, auf recht eigentlichen Orchesterinstrumenten Konzerte zu spielen. Ich bin, so gut wie jeder wahre Kunstfreund, entzückt, ein kurzes Solo auf einem Blasinstrumente in einer Mozartischen oder Haydnischen Sinfonie zu hören; kann aber auch nicht leugnen, dass es mir unmöglich ist, ein ganzes Konzert auf dem Fagott, auf der Flöte u. dgl. zu vernehmen, ohne Anwandlung zum Gähnen zu empfinden. —

So viel von den ausgezeichnetsten Konzerten dieses Halbjahrs. Unter den übergangenen war allerdings noch gar manches Interessante; doch war es von der Art, dass es nur für den Moment und für den Ort von mehr oder weniger Wichtigkeit seyn konnte. In meinem nächsten Briefe rede ich vom jetzigen Zustande des Conservatoire, und von den Konzerten, die daselbst gegeben werden.

## Kurze Anzeigen.

*Trois grands Solos pour la Flûte, ded. à Mr. Delaunay, par J. G. Wunderlich. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.* (Pr. 16 Gr.)

Jedes dieser Solos bestehet aus drey Sätzen, einem langen und ziemlich brillanten Allegro, einem angenehmen Andante, und einem muntern Rondo. Alles ist auf gute Unterhaltung beträchtlich geübter Dilettanten abgesehen, und erreicht diese Absicht gewiss. Dass der Verf. selbst ein guter Flötenspieler sey, merkt man der Komposition bald ab; auch die schweren Passagen, Sprünge, Intonationen etc. sind dem Instrumente, gehöriger Applikatur, und verständigem Spiele überhaupt angemessen. Der Stich ist gut.

Jetzt erhalten auch wir die sichere Nachricht vom Tode des grossen, ehrwürdigen, unvergesslichen J. Haydn. Er, der ein halbes Jahrhundert hindurch in seiner Kunst eine kaum übersehbare Menge unverwelklicher Blüthen hervorbrachte, schloss sein Leben mit dem Blüthenmonat; den 31sten May starb er, in Wien, im 78sten Lebensjahre. Einer der geistreichsten Gelehrten, der seit zehn Jahren in Wien mit dem herrlichen Manne im freundschaftlichsten Verhältniss stand und sein volles Vertrauen besass, erfreut uns so eben mit sehr interessanten biographischen Notizen über ihn, wie er sie aus Haydns eigenem Munde und aus eigner Erfahrung gesammelt hat. Wir werden schon in den nächsten Wochen dankbar davon Gebrauch machen.

d. Redakt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Juny. | N°. 39. | 1809.

RECENSION.

*Gedanken über das öffentliche Singen der Schüler auf den Gassen, nebst Nachrichten und Bitte, das Alumneum und die Currende der Kreuzschule (in Dresden) betreffend etc. von M. Christ. Heinr. Paufler, Rector der Kreuzschule.* Dresden, 1808, bey Gärtner 4 Bogen in 4to (Pr. 6 Gr.)

Diese kleine Schrift hat zwar zunächst ein lokales und temporäres Interesse; ausser dem, dass sie als Programm zu einem feyerlichen Schulakt einladet, will sie das Dresdner Publikum zu reichlicherer Unterstützung jener rühmlichen Schulanstalt ermuntern, als derselben in den letzten Decennien wiederfahren und als zum fernern Flor des Instituts nothwendig ist: es findet sich aber so vieles, auch von Auswärtigen zu Beherzigende auf diesen wenigen Bogen, dass wir es uns zur Pflicht machen, sie zur aufmerksamen Durchsicht allen, welchen die öffentlichen, gelehrten Schulanstalten Sachsens am Herzen liegen, anzuempfehlen. Unsere Empfehlung wird hoffentlich mehr Eingang finden, wenn wir den Lesern den Inhalt dieser kleinen Schrift mittheilen, und hinzusetzen, dass der Verf. die hier anzugebenden Gegenstände zwar kurz, aber auch so deutlich, anständig und eindringlich erörtert habe, als es sein *Zweck*, auf das gemischte Publikum und vornämlich auf den wohlhabenden Bürger zu wirken, verlangte.

Weitläufige historische Untersuchungen würde man also, wie neue Ansichten, philosophische Forschungen, weitaussehende Plane, hier vergebens suchen; wol aber findet sich, was ein gelehrter, besonnener, erfahrner und wohlgesinnter Schulmann über das öffentliche Singen der Schüler etc. zuvörderst einem jeden, der hören will, sagen möchte; es findet sich auch dies in der Art ausgesprochen, wie ein solcher Schulmann am liebsten, und vielleicht am wirksamsten, sich auszusprechen pflegt.

In der Einleitung bringt der Verf. manchen treffenden Gedanken über den Werth der ältern deutschen Schulanstalten, und die Unbefugtheit so mancher eilfertigen Weltverbesserer bey, die vor einiger Zeit auch diese Pflanzstätten echten deutschen Sinnes und deutscher Gelehrsamkeit mit wenigen Federzügen ganz umkehren zu müssen glaubten. Zum Glück sind diese verlauteten Stimmen schon wieder so ziemlich verschollen, man ist auch hierin zu verständigern, mehrumfassenden und ruhigern Ansichten gelangt, und der Verf. würde, wenn es wirklich hier einen Streit gälte, jetzt leichtes Spiel mit ihnen haben.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen geht er zu einem kurzen Abriss der Geschichte der Kreuzschule über, welche manche interessante Notizen enthält, und verweilet dann recht eindringlich bey dem Gedanken, wie wichtig und wohlthätig besonders auch diejenigen gelehrten Schulen seyen, welche, wie die Dresdner *Kreuzschule*, armen Jünglingen das Studiren erleichtern. Zu den Anstalten, welche er hier anführt, können wir eine hinzufügen, welche eben in unsern Tagen hof-

fentlich nicht ohne Einfluss seyn wird und das ist die, des Kaisers Napoleon. Als die Deputirten der Leipziger Universität diesem Monarchen gleich nach der Einnahme Sachsens zu Berlin vorgestellt wurden, und ihm die nähern Verhältnisse dieser Universität auseinander setzen und empfehlen durften, wurde auch des Konviktoriums gedacht, wo bekanntlich für den Unterhalt ärmerer Studirender gesorgt wird. Hier brach der Kaiser sehr lebhaft in das Lob solcher Anstalten aus, versicherte, dass er denselben, wo er sie nur fände, seine Achtung, seinen Schutz nie versagen, und alles thun würde, um in ihrem Fortgange keinen Tag stören zu lassen. Ich weiss recht gut, setzte er hinzu, dass eben unter den Armen und Geringen die trefflichsten Köpfe und brauchbarsten Männer für alle Fächer bedeutender Thätigkeit zu suchen sind. —

Jetzt kömmt der Verf. seinem eigentlichen Zwecke näher, indem er, als eine jener Veranstaltungen, der ärmern Jugend das Studiren möglich zu machen, die Singechöre anführt, bey denen er nun länger verweilt. Wir können ihm hier nicht folgen, indem wir sonst, weil er selbst uns eine gedrängte Uebersicht giebt, ihn ausschreiben müssten. Es sey mit folgenden Nachweisungen genug.

Es ist bekannt, dass die Singechöre seit etwa zwanzig Jahren viele Gegner und nicht wenige Vertheidiger gefunden haben, ohne dass jedoch durch die Bemühungen beyder, wie es scheint, etwas weiter bewirkt wurden, als dass die Verständigern die Sache von mehrern Seiten kennen gelernt haben, die Unverständigern gegen dieselbe gleichgültiger geworden sind. — (Unter den Vertheidigern scheint Hiller, in mehrern seiner Schriften und auch in einer besondern Abhandlung über diesen Gegenstand, welche im Reichs-Anzeiger erschienen, dem Verf. nicht bekannt worden zu seyn, so wie er wol auch manche schätzbare Untersuchungen für oder wider die Sache in diesen Blättern übersehen hat.) — Hr. P. stellt die Vorwürfe, welche man diesen Instituten macht, unter vier Hauptpunkte zusammen, und verfährt dabey sehr redlich, indem er sie mit aller ihrer Stärke ausspricht. Eben so redlich verfährt er bey der Widerlegung derselben, in so weit sie sich widerlegen lassen. Jene Vorwürfe kommen darauf hinaus: sie untergraben die Gesundheit, indem sie den jugendlichen Körper, da er eben im stärksten Wachsthum begriffen und bey weitem noch nicht völlig entwickelt ist, einer grossen Anstrengung, und zwar oft bey sehr ungünstiger Witterung und andern nachtheiligen Verhältnissen aussetzen; sie sind dem Studiren nachtheilig, indem sie dem Fleisse eine Menge Zeit rauben, viel Zerstreuung und aus Unzeit Ermüdung herbeyführen, und überhaupt die Neigung zur Beschäftigung mit den Wissenschaften schwächen; sie sind der Sittlichkeit gefährlich, indem sie den Hang zum Herumlaufen und Nichtsthun nähren, zu gar manchen andern moralischen Unordnungen verleiten, und besonders auch (z. B. durch das Einsammlen oft so kleiner, herabsetzend mitgetheilter Gaben,) das Selbst- und Ehrgefühl früh ersticken, endlich, sie sind dem ganzen Geschmack des Zeitalters entgegen. Der Verf. folgt den Gegnern Schritt für Schritt: wir müssen aber, aus demselben Grunde wie oben, auf ihn selbst verweisen. Nur das wollen wir erwähnen, dass uns seine Widerlegung des dritten Punktes am wenigsten genügt, und dass, wenn der Gegner über den vierten, nach Bekanntschaft mit den jetzigen Singechören fast ohne Ausnahme, so vieles vorbringen kann, wobey der Vertheidiger wol schamroth wird verstummen oder Ausflüchte suchen müssen, dies zwar nicht den Anstalten an sich, aber auch nicht geradezu dem Geschmack des Zeitalters, sondern mehr den jetzigen Chören selbst, und denen, welche ihnen vorgesetzt

sind, zuzuschreiben sey *) Am Ende kommt es wol in dieser ganzen Sache, wie in so vielen, die wir von unsern Vorfahren geerbt haben, darauf hinaus: sie selbst sind gut und löblich, aber nach und nach durch viele Missbräuche entstellt worden: diese sind gegen sie selbst nicht geltend zu machen, aber gegen die, welche sie abstellen können und abstellen sollten. Stellen diese sie ab, und erscheint nun die Sache der Menge, die nur am Augenblick hängt, als eine verdruessliche Neuerung: so lasse man sich dadurch nicht irren, sondern halte nur aufs genaueste darüber, dass sie, wie sie nun umgebildet ist, recht würdig und vollkommen erscheine; die Bessern hat man dann gewonnen, nicht wenige schliessen sich an, um den Bessern beygezählt zu werden, und die Andern lassen sichs, wenn sie sich nur erst angeredet haben, schon aus demselben Grunde, aus welchem sie vorher dagegen waren, nun auch gefallen.

Die Anwendung, welche der Verf. von jenen allgemeinern Sätzen nun ganz im Einzelnen, mit eben so viel Einsicht und Wahrheitsliebe, als Discretion und Bescheidenheit, auf seine Schule und deren jetzige Verhältnisse in Dresden macht, gehet auswärtige Leser nicht nahe genug an, als dass wir uns erlauben möchten, etwas weiteres darüber zu sagen. Wir schliessen also mit dem aufrichtigen Wunsche, dass es Hrn. P. auch hiermit gelingen, und er von dem wohlhabenden und gutgesinnten Theile der Bürger Dresdens die Unterstützung erlangen möge, welche dies alte, achtungswürdige, und treuver-

*) Wir wollen nur Eins anmerken! Der Verf. klagt an einem andern Orte seiner Schrift, und mit vollem Rechte, dass es unbillig sey, (eigentlich sogar ungerecht) von jungen Leuten dieser Jahre, und die ihre Ausbildung für die Wissenschaften zum Hauptzweck haben, im Gesange die Gewandtheit, Fertigkeit, Zierlichkeit etc. zu verlangen, welche man von Sängern von Profession mit Recht verlangt. Wir setzen noch hinzu; man thut Unrecht, wenn man jetzt bey den, in dieser Hinsicht, so hoch gestiegenen Dilettantismus, nun das von ihnen fordert, was man an gebildeten Liebhabern beyder Geschlechter zu hören gewohnt ist. Aber warum singen denn die Chöre jetzt überall so vielen, was auf diese Vorzüge berechnet und ohne diese fast widrig ist? warum besonders so viele arrangirte Stücke aus Opern, aus opernmässig geschriebenen Kantaten u. dgl., doch welche sie obendrein zur Vergleichung mit Opersängern gewissermassen auffordern? warum schreiben die Kantoren den ihnen untergebenen Chören nicht Stücke, die gerade für sie — ja jeder solche, die ganz besonders für seine Chor, wie er jetzt ist, passen? warum wählen diese Vorgesetzten nicht wenigstens aus dem Reichthum trefflicher Kompositionen, von der Gattung, von welcher hier vorzüglich die Rede seyn muss, das passendste, und halten streng darüber, dass diese gesungen werden? Und, was im Grunde noch weit wichtiger und wesentlich entscheidend ist: warum wird in den meisten höhern Schulanstalten, wo man zugleich Musik kultivirt, über der Beschäftigung mit freyer Figural-Musik das vernachlässigt, was durchaus Hauptsache seyn sollte, was Jedermann mit Recht von den Zöglingen fordert, und nicht ohne Missbilligung entbehren kann, ja, was selbst den bessern Vortrag solcher figurirter Stücke fordert — warum wird die eigentliche, gesetzmässige, methodische Ausbildung der Stimmen selbst, (dem Ton und der Anwendung nach) und der würdige Vortrag der Chorals, und der einfachen vierstimmigen Arie, die sich ihm nähert, so sehr vernachlässigt, so dass es wirklich eine grosse Seltenheit geworden ist, solche Stücke gut vierstimmig, rein intonirt, langsam, wohllautend, getragen, gehörig abgemessen in Stärke und Schwäche, zu hören? Wem will, wem kann man durch jenen Gesang, selbst wenn er nicht geradezu schlecht ausfällt, Freude machen? Dem Kenner? Er bemerkt das Unzweckmässige desselben, das Kraftlose und Verstümmelte der gesungenen Stücke, und das Lehrlingsmässige des, in ihrem Wesen geschmückten! Dem Liebhaber? Er denkt an die Operisten, an seine Freundinnen und Freunde, die, wie vielleicht auch er selbst, dergleichen weit besser ausführen! Dem gemeinen Manne? Er kann diesen Dingen ohnehin Geschmack abgewinnen. Aber ein schöner Choral, eine edle geschriebene Arie jener Art, von guten Stimmen gehörig vorgetragen — wen von allen diesen erfreueten die nicht? wen würde der Chor nicht öfters singen lassen, wenn es gewiss wäre, dergleichen zu hören? wen würde der Sänger nicht gern reichlicher dafür belohnen, als für jene, wenigstens gleichgültig lassenden Stücke?

dente Institut jetzt bedarf. Wahrlich wenn die Vermögenden solchen Anstalten, welche von jeher als die sichersten Dämme gegen Unwissenheit, Rohheit und Barbarey angesehn worden sind, ihre hülfreiche Hand eben jetzt entziehen, wo sich so vieles vereinigt, jene drey Megären durch Gewalt, List und Kunst aus der Unterwelt heraufzuzaubern: was soll man dann zu der Achtsamkeit, Gesinnung und Bildung der wohlhabenden Theile der Zeitgenossen sagen? Man wende nicht ein, dass man eben durch die jetzigen Zeitverhältnisse selbst nur auf das Nothwendige zurückgebracht sey. Was ist das Nothwendige? und kann wol an alle den Orten, welche in jetziger Zeit nur nicht ganz zu Grunde gerichtet worden sind, unter zehn Familien nur immer eine auftreten, welche mit Ehre und Gewissen behaupten könnte, sie vermöge auch das sehr wenige, worauf dergleichen Anstalten von ihr hoffen, nicht zu entbehren — ja ohne alle Aufopferung zu entbehren? „Das sehr wenige," sagen wir, denn eines Beträchtlichen bedürfen eigentlich jene Anstalten nicht einmal — aber vorausgesetzt, es entziehet sich keiner ihnen ganz! —

## *Uebersicht des Zustandes der Musik in Königsberg.*

Das, für Alt-Preussen so unglückbringende Jahr 1807 bewirkte wenigstens das Gute, dass dieser in mancher Hinsicht unbekannte Erdenwinkel die Aufmerksamkeit des Auslandes und Deutschlands, mit dem es durch Sprache und Sitten verwandt ist, auf sich zog. Der Aufenthalt des preussischen Hofes in Königsberg giebt jetzt dieser Stadt noch ein besonderes Interesse, und so dürften einige Nachrichten über den Zustand der Kunst daselbst in diesen Blättern nicht am unrechten Orte stehen. Der Verf. dieser Bemerkungen hat sich die Wahrheit zur Devise genommen, was Thatsachen betrifft; bey Meynungen gesteht er gern, dass er oft da nur Schaum gesehen, wo Andre, Gold! Gold! schreyen, so wie der umgekehrte Fall auch, doch seltner, eintritt. Wenn nun das Gemälde ein zu düstres Kolorit hat, so ist die Individualität des Malers daran Schuld, und er wird es sich gern gefallen lassen, wenn Andere, in diesen Blättern oder anderswo, ihn mit Freundlichkeit zurechtweisen, wo er gefehlt hat, dabey aber nicht vergessen, ihren Tadel mit Gründen zu belegen, weil sonst Repliken unvermeidlich sind, die aber das Publikum wenig interessiren.

Ehe ich von K. insbesondere rede, will ich eine ganz kurze Bemerkung über das Musiktreiben in Alt-Preussen (den ich so ziemlich kenne) voranschicken. In allen, zwischen der Oder und dem Niemen (auch darüber hinaus) liegenden Städten bis nach Warschau und Schlesien herunter (Danzig und Königsberg etwa ausgenommen) ist die Kunst in einem bedauernswerthen Zustande, von dem man sich in dem musikal. Böhmen, Schlesien, Sachsen keinen Begriff machen kann. Findet sich ja ein ächter Künstler, so ist sein Loos traurig. Er wird als ein unnützes Mitglied der menschl. Gesellschaft angesehen und verachtet. Will er vom Musikunterricht leben; so muss er hungern können. Zwey Groschen preuss. für die Musikstunde ist schon ein guter Preis, indess alle Lebensbedürfnisse unerschwinglich theuer sind. Nur in den bedeutenderen Städten (Elbing, Memel,) wird die Stunde auch wol mit 3 bis 4 Gr. honorirt.

So arg ist es nun in K. nicht (wo man guten Lehrern 8 bis 12 Gr. giebt.) Ehemals, zur Zeit der Residenz der preuss. Herzoge, muss die Musik hier in einigem Flor gewesen seyn, wie dies die berühmten Namen mancher alten Kapellmeister und Organisten (Joh.

Stobaeus, Heinr. Albert u. m. a.) besungen. Nachher scheint die Kunst aber sehr in Verfall gekommen zu seyn, denn man findet wenige Spuren von ihrer Pflege. Vielleicht nahm die Kunstliebe um so mehr ab, je bedeutender K. als Handelsplatz wurde, denn Merkur ist nun einmal als ein schlechter Berather der göttlichen neun Jungfrauen bekannt. Dass indess die Tonkunst hier nicht in dem Grade sank, wie in den andern Städten Preussens, worunter zwar alle K. an Grösse, einige aber nicht an Wohlhabenheit nachstehen, dazu wirkten wol mehrere Ursachen mit. Die Akademie steht hier oben an, weil sie, als Bildungsanstalt für alles Edle, dem eigenthümlichen Kaufmannsgeist einigermassen die Wage halten konnte. Sie hat der Musik gewiss manche Blüthe erzogen. Schade nur, dass der rauhe Wind der Dikasterien oft die Feuchte raubt. Der wackern Schlesier Studenten will ich dankbar gedenken, welche, fast alle musikalisch, zur Ausbreitung der Musikliebe in K. gewiss nicht wenig beygetragen haben. Ein andrer günstiger Umstand für die Kunst waren wol die durch den Handel hergezogenen Fremden, besonders Polen und Engländer, unter denen es denn doch zuweilen einen reichen Kunstfreund gab. Den wichtigsten Einfluss jedoch hatte unstreitig für K. seine Lage, indem die Passage nach der nordischen Kaiserstadt hier durchführt; diese verschaffte dem hiesigen Publikum den Genuss, und, ich setze hinzu, den Nutzen, die ausgezeichnetsten Virtuosen zu hören, wenn gleich diese nicht immer mit dem hiesigen Publikum zufrieden gewesen seyn mögen. Indess brachten berühmte Namen auch grösstentheils eine gute Einnahme. Vogler, Dulon, die Pixis, die Mara, die Kirchgessner, Hummel, Lauska, Möser, Eck, Bärwald, Bärmann, Calmus, Lafont, Lamarre, Rode und Bernh. Romberg haben einträgliche Konzerte gegeben. — Wenn aber, die stärkere Bevölkerung und die Akademie ausgenommen, K. die andern angeführten Vortheile mit Elbing und Memel gemein hat, so scheint der ungleich bessere Zustand der Kunst in K. zum Vortheil der Königsberger zu sprechen.

An braven einheimischen Künstlern hat es K. auch in unsern Tagen nicht gefehlt, wol aber denen an Unterstützung. Gerbers Lexikon erwähnt mit grossem Lobe Podbielski (seit mehreren Jahren todt) als Orgelspieler und gründlichen Komponisten; Richter war einst einer der brillantesten Flügelspieler Europens, (jetzt vergessen und darbend) Cartellieri, Vater des in Wien verstorbenen braven Komponisten, zu einer Zeit einer der ersten Tenoristen, (jetzt aus der Mode und ohne Unterstützung.) — Dass Reichardt ein Königsberger ist, ist ja bekannt. — Fr. Ludw. Benda, ein Sohn des wackern Georg, und ein braver Violinspieler, verlebte hier, nach seinem Abgange aus meklenburgischen Diensten, mehrere Jahre als privatisirender Tonkünstler und trug zur Aufnahme der Musikliebe nicht wenig bey. Verschiedne, von ihm hier in Musik gesetzte Singspiele (die Verlobung, Luise, Mariechen) wurden vom hiesigen Publikum mit Enthusiasmus aufgenommen. Dass sie auswärts, (z. B. in Hamburg) nicht gefielen, mag Lokalitäten zum Grunde gehabt haben; dass sie jetzt nicht mehr gegeben werden, ist erklärlich, da unser Publikum immer Neuigkeiten verlangt. Seine Oratorien (Unser Vater, die Religion, der Tod) werden überall gefallen, besonders das dritte, wenn sie gut gegeben werden. — Er starb hier in mittleren Jahren. Wohl ihm; bey längerem Aufenthalte wäre auch sein Loos — Vergessenheit gewesen.

Hr. Kapellm. Himmel gab bey seinem jetzigen Aufenthalte hier einige Konzerte mit vielem Beyfall, und anfangs vor einem sehr zahlreichen Auditorium. Eine sehr rühmliche Erwähnung verdient die seltne Bereitwilligkeit, mit der er das Konzert jedes Andern durch sein Talent unterstützte, so wie er über-

haupt sich hier viele Achtung erworben hat. Zum Besten der hiesigen Armen-Speiseanstalt dirigirte er im Laufe des Winters ein von ihm in Musik gesetztes Oratorium: Vertrauen auf Gott; ein Unternehmen, das in jeder Rücksicht günstig ausfiel. Diese Musik enthält mehrere ausgezeichnete Stücke, besonders einige schöne Chorale. Am letzten Pfingstfest Abend gab er zwey von ihm hier verfertigte Kompositionen in der französisch reformirten Kirche, diesen Aufführungen wohnte, wie gewöhnlich, der Hof bey. Die zweyte dieser Kompositionen: Mehlmanns Vater Unser, mit Doppelchören, hat einige ausgezeichnete Sachen; ich wünschte, Hr. Kapellm. H. gäbe dies Werk, so wie eine Auswahl der besten Stücke aus dem Vertrauen auf Gott, im Klav. Auszuge, auf Pränumeration heraus. Die Kirche war leer; der schöne Frühlingstag und die Gleichgültigkeit des Publikums gegen alles, was längere Zeit hier lebt und webt, mochten hieran gleichen Antheil haben. — Der momentane Aufenthalt eines Mengs Bechner hat übrigens der Kunst eben keinen Vortheil gebracht. Denn dass die Residenzler alles, was hier noch etwa Gutes geschieht, bespötteln, ist ganz in der Ordnung, nutzt aber zu nichts. Besser sollten die Herren es machen, oder — schweigen — — Dass der Fürst Radzivil ein grosser Gönner und Beförderer der Tonkunst ist, dass er selbst vortrefflich Violoncell spielt und sehr brav komponirt, wissen Sie ja wol.

Wollte man den Zustand der Kunst in K. nach der Quantität beurtheilen, so würde das Resultat sehr vortheilhaft ausfallen, denn es wird viel, sehr viel Musik getrieben. Das beweiset der bedeutende Absatz von Musikalien aller Art, den die beyden soliden Buchhandlungen hieselbst machen, (welche freylich ganz Preussen verlegen;) das beweiset auch die ungeheure Menge von Tasteninstrumenten, die jährlich ins Publikum kommt. Hier in K. allein leben 3 bis 4 ziemlich bedeutende Instrumentenmacher, unter denen Bennebell den ersten Rang behauptet, durch die gute Spielart, den angenehmen Ton und das hübsche Aeussere seiner Flügel-Pianoforte Möchte es ihm nur gelingen, auch den Vorwurf der Unhaltbarkeit in der Stimmung und des öftern Reissens der Saiten von sich abzulehnen. Ohne die Arbeiten der andern Städte zu rechnen, werden aus Breslau, Lübeck, Hamburg, Braunschweig, Berlin, Wien, London, Paris u. s. w. sehr viele, und sehr theure Instrumente verschrieben, auf denen freylich oft elend genug geklimpert wird. Besonders sind die Flügel-Pianof. von Kuhlbörs d. ält. (es giebt zwey dieses Namens) in Breslau sehr beliebt, und mit vollem Recht, denn sie haben eine vortreffliche Spielart, einen sehr lieblichen Ton, einen soliden Mechanismus und ein elegantes Aeussere. Doch kömmt auch manches mittelmässige Instrument mit unter vor. Klaviere und tafelförmige Pianof. werden wenig gekauft und finden sich nur bey Landpfarrern, Pachtern und Handwerkern. Es ist mir unbegreiflich, wo alle alten Instrumente, (Flügel, Klaviere, Clavecin royal u. s. w.) bleiben? Zerschlagen werden sie doch gerade nicht, also mag wol manches auf die Rumpelkammer exilirt werden. Mancher alte Flügel kömmt auch wol aus der Werkstatt des Künstlers zum Pianoforte metamorphosirt, wieder zum Vorschein *).

Wo man aber, was selten ist, im ganzen Hause kein Klav. Instr. findet, da hängt doch sicher eine Guitarre. Statt dass dieses In-

*) Ich kann diesen Mitteln nicht verlassen, ohne der verdigt eben beyder Bogenflügel zu erwähnen, welche Hr. Mechanikus Gerbrecht, in Verbindung mit dem gleichfalls sehr geschickten Mechaniker, Hrn. Pfarrer Wassenaker verfertigt hat. Den einen davon bemm vor mehreren Jahren dessen Intare, (ob auch wenn ich nicht) wo der andere jetzt ist, ist mir nicht bekannt. Unter allen Versuchen, die man gemacht hat, dieses viel versprechende Instrument zu einem gewissen Vollkommenheit zu bringen, verdienen diese gewiss eine der ersten Stellen, denn sie leisteten sehr viel.

strument nur dem ausgebildeten Sänger dienen sollte, hängt jetzt fast alles das Musikstudium mit der Guitarre an. Je nun, es ist auch darnach! Eine Dame versicherte mir sehr offenherzig, sie habe auf der G. eine enorme Fertigkeit erlangt, es fehle ihr nur an zwey Sachen: am Takt und am Reingreifen. — Indess besitzt K. einige ausgezeichnete G. Spieler, und nur diese können mit dem Instr. wieder aussöhnen.

Die Instrumentalmusik ist wirklich in K. nicht ganz zurückgeblieben. Unser Orchester nicht zu erwähnen, von dem ich nachher sprechen werde, besitzen wir einige Dilettanten, die auf dem Pianof., der Violine, Flöte, selbst dem Violoncell, eine nicht gewöhnliche Fertigkeit erlangt haben. Mit dem Gesange sieht es hingegen sehr traurig aus. Es wird zwar viel gesungen, und — den Göttern seys geklagt — jetzt sogar viel französisch, italienisch fast gar nicht. — Das Theater jetzt wieder bey Seite gesetzt, würde es schwer halten, in dem ganzen, ein halbes Hunderttausend Menschen enthaltenden K. ein Dutzend wahrhaft gebildete Sänger und Sängerinnen aufzufinden. Das weibl. Sing-Personale des Rielschen Sing-Instituts ist jetzt für den Sopran etwa 10, für den Alt 4 bis 5 Köpfe stark; von diesen 15 Damen sind höchstens 8 hinlänglich musikalisch, um als feste, sichere Chorsängerinnen zu gelten, die Andern sind nur Anfängerinnen, (was gar nicht Tadel seyn soll) Ich will nun für ganz K. noch 8 andere gebildete Sängerinnen rechnen, die durch Stand, Familienverhältnisse, Vorurtheile u. s. w. verhindert werden, thätige Theilnehmerinnen an öffentlichen Konzerten zu seyn. Wir hätten nun 16 Dilettantinnen. Der Tenor und Bass ist bey Hrn. Riel grösstentheils durch Schauspieler besetzt. Wenn ich nun noch ein halbes Dutzend brauchbarer Dilettanten annehme, (das aber schon zusammengesucht seyn will,) so gäbe das 22 Köpfe, die im Stande wären, ein sicheres Chor zu bilden.

Die sogenannten Pauper-Chöre (Sing-Schulen) sind in der Regel so miserabel, dass jeder für Musik Gebildete gern einen Umweg sucht, wenn diese Horden auf den Strassen ihre Umgänge halten. Wann wird die Entwürdigung abkommen, dass selbst die Schullehrer von Thüre zu Thüre mitlaufen müssen, um einen Pfennig (oft nur einen Pfennig) zu erhalten! In den ersten Weihnachtabenden müssen die armen Knaben mit Papiersternen, worauf sich gar herrliche bunte Bilderchen präsentiren, in die Häuser der ehrsamen Bürger laufen, und ihr: Uns ist geboren etc. anstimmen, mit unter auch eine Motette grölen. Dies dauert 5 bis 6 Wochen lang. Trotz diesen Laternen sieht es bey uns doch noch sehr dunkel aus. O dass doch unser neuer Magistrat, und unser geschätzter Oberbürgermeister Deetz, der selbst ein sehr braver Violinspieler und Musikkenner ist, diesen Punkt auch berücksichtige! Es würde manche Gesundheit erhalten werden, und mancher Anlass zur Immoralität wegfallen.

Vor etwa 10 Jahren liess sich ein junger Berliner, Hr. Riel, als Singlehrer hier nieder, und stiftete ein Singinstitut. Er empfahl sich als fertiger, präciser Klavierspieler, fand, wie alles Neue, in mehreren angesehenen Häusern Eingang, und brachte ein recht hübsches Sing-Personale von etwa 20 jungen Damen zusammen. Die männlichen Stimmen behandelte Hr. R. nur oberflächlich. Er studirte verschiedne bedeutende Werke ein, und gab sie zur allgemeinen Zufriedenheit. Durch unsäglichen Fleiss verdiente er diesen Beyfall vollkommen. Ein paar Sängerinnen waren wirklich sehr auszeichnenswerth: Dem. Brahl (jetzt Mad. Wolf) durch ihre schöne Bruststimme und ihren herrlichen, gefühlvollen Vortrag, und Dem. Pautsch (jetzt Mad. Coxe) durch ihre weitumgreifende Stimme, deren Umfang wol, als nicht gewöhnlich, in den Annalen der Kunst bemerkt zu werden verdient. Sie sang (ob noch, weiss ich nicht,)

mit Leichtigkeit und in Rouladen vom gewöhnlichen tiefen a des weiblichen Stimme bis ins viergestrichene e, d, (beynahe 3 1/2 Oktaven) — Jeder Musikfreund prophezeihete nun der Tonkunst und besonders dem Gesange aus diesem Institute neues Leben und ewige Jugend, doch — wie flüchtig ist alles hienieden! Die beyden genannten Damen heyratheten, und waren für die Kunst verloren. Mit mehreren talentvollen Mädchen gings eben so. Hr. Riel zog unermüdet Andere wieder zu, studirte mehrere neue Werke ein, wiederholte die ältern: allein was half das alles? That sich eine weibliche Stimme hervor, so hiess es bald: Sie ist Braut, und nun — gute Nacht, Kunst! Hr. R. kam allmählig aus der Mode; man wollte ihm Fleiss und Liebe zur Kunst, sogar Kenntnisse absprechen, fand die Stimmen nicht mehr so gut, und die Exekution natürlich auch nicht so, als damals, da Mühmchen X. u. Y. mitsangen; man warf Hrn. R. Unhöflichkeit und Jähzorn vor, was man sonst gern (nach dem Ubi plura nitent) übersehen hatte: kurz, der Mann, den man sonst in den Himmel erhoben hatte, erfuhr jetzt das Schicksal seiner durch ihn verdunkelten Vorgänger. Welch ein Triumph für seine durch sein Glück zahlreichen, Feinde! Seine Konzerte, anfänglich so voll, dass der geräumige Saal oft zu klein war, und durch eine brillante Damenversammlung verherrlicht, sind nun wenig besucht, so dass er auch die Winter-Konzerte aufgegeben hat, und wir jetzt keine stehenden Konzerte besitzen. Blos der Tod Jesu bringt am Charfreytage eine gute Einnahme, denn es ist Mode hinzugehen *).

Ob Hr. Riel den Tadel verdient, der ihm jetzt so häufig wird, wage ich nicht zu entscheiden. Er hat aber gewiss als Singlehrer viele Verdienste. Ueber die Richtigkeit mancher Tempo's lässt sich mit ihm streiten. — Die vorzüglichsten, mit seinem Hierseyn durch ihn gegebnen Sachen sind: Haydns Schöpfung, (die gelungenste aller Aufführungen mehremals wiederholt) die Jahreszeiten, die sieben Worte, Schulzens Athalie, Hymne, Maria und Johannes, Heinrich der Löwe von Stegmann, Grauns Tod Jesu, von F. L. Benda die Religion und der Tod, Reichardts 64 Psalm und Miltons Morgengesang, das Stabat mater von Pergolese, von Himmel die Trauerkantate auf Fried. Wilh. II und ein Psalm, von Naumann ein Psalm und das Vater Unser, (das gänzlich missfiel und auch in der Aufführung verunglückte) Mozarts Requiem, (bey dessen sehr guter Ausführung der grösste Theil des sehr kleinen Auditoriums gähnte, und an das Neue Sonntags-Kind dachte) Händels Messias (der missfiel) u. s. w. — Unter seinen Schülerinnen zeichnet sich jetzt Dem. Liebschetz d. ält., als Sängerin, Dem. L. d. jung., als brave Klavierspielerin aus.

(Der Beschluss folgt.)

## Kurze Anzeige.

*Sechs Gesänge mit Begleit. des Pianoforte, comp. von Dr. Georg Schubner.* 2tes Heft. Erfurt, b. Kiech u. Meller. (Pr. 16 Gr.)

Ref. beziehet sich bey der Anzeige dieses 2ten Hefts ganz auf die des 1sten in No. 12. von diesem Jahre. Was dort gerühmt worden ist, wäre hier vornämlich von den Liedern S. 6, 8, u. 14, was dort getadelt worden, von dem, S. 10, zu wiederholen. Die kleine artige Sammlung soll fortgesetzt werden, und das nächste Heft wird Lieder von Salis enthalten.

*) Man vergleiche hierbey im II Jahrg. dieser Zeit. Seite 478 die Nachricht aus Königsberg: „Der Enthusiasmus ist besonders dieses Jahr so hoch gestiegen, dass man beym Eingange an die Geschichte jedes ungerufenen Sprunges beym für die Zukunft besorgt werden könnte."

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten July. | №. 40. | 1809.

*Ueber das Hrn. Rieffelsen neuerfundene Melodika.*

Die bisherige Geschichte der Erfindungen im Tonmechanismus hat seit Franklins reizender Harmonika und Chladni's Versuchen keine bedeutenden und fruchtbaren Fortschritte aufzuweisen gehabt; immer noch fehlte es bisher an einem Instrumente, das, vermittelst der Tastatur, einer bequemen harmonischen und zugleich melodischen Behandlung fähig, auch die wesentlichsten Tonerfordernisse, das gradweise Anschwellen und Abnehmen, mit Beharrlichkeit des Toncharakters und der Stimmung, gewährte. Hr. Rieffelsen, ein geborner Däne, hat zu Kopenhagen, während seiner sechszehnjährigen ununterbrochenen Beschäftigung mit praktischer Mechanik, neben andern vorzüglichen Erfindungen, ein solches Tonintrument, von ihm Melodika genannt, zu Stande gebracht, das nicht nur jene Vortheile liefert, sondern überdies noch durch eigenthümliche Reinheit und Sauberkeit des Tons in hohem Grade intonnirt, und — was besonders merkwürdig ist — auf die einfachste Weise eine grosse Mannichfaltigkeit des Toncharakters zulässt. Der blosse Anschlag ist nämlich hinreichend, um die Tonbeschaffenheit mehrerer bekannter Instrumente, z. B. der Harmonika, des Waldhorns, der Klarinette, des Fagotts, der Orgel, der Violine, der Flöte, bezeichnend genug nachzuahmen. Vorzüglich interessant an diesem Instrumente ist das unbeschreiblich zarte und leise Entstehen des Tons mit dem feinen, kontinuirlichen Uebergange durch alle Grade des Anwachsens und dem gleichsam weggehauchten, allmäligen Verschwinden desselben. Vor der Harmonika zeichnet es sich auch dadurch wesentlich aus, dass es — extensiv und intensiv — sowol in Höhe und Tiefe, als in den Extremen der Stärke und Schwäche dieselbe merklich übertrifft, dass es äusserst prompt anspricht, und bey richtiger Behandlung die Ausführung schneller Sätze und aller Arten von Manieren eben so gut, wie den langsamen Vortrag, verstattet. Auch wird der weiche Eindruck des Tons hier gar nicht, wie bey der Harmonika, durch zufälligen, pfeifenden Nebenklang unterbrochen.

Diese Erfindung weist überhaupt auf zwey äusserst wichtige Momente in der Tongebungskunst hin. Das erste ist: reine Tonwirkung, ohne Bemerklichkeit der Dependenz von physischen Ursachen, vorzüglich für das Ohr; das zweyte ist: Einheit des Gesetzes und des Mechanismus für alle und jede Art der Tonerzeugung, die man bisher durch Streichen, Blasen, Reissen, Schlagen, Schnellen u. s. w. nur auf verschiedene Weise und durch besondre Einrichtungen bewerkstelligen konnte.

Reine Tonerscheinung in der Musik ist, wie reine Farbenwirkung in der Malerey, das erste und letzte Ziel der Kunst und von jeher das Hauptaugenmerk der Meisterschulen für Künstler gewesen. Die freye Phantasie sucht überall ihre Gegenstände der betastbaren, ponderablen Materie zu entziehen, sie will von dem blossen Verstande mit seiner Sinnlichkeit nicht ausgemessen seyn, nur in Strahl

will sie nicht mit ihm gerathen. Allenthalben, wo irgend ein Nebenschall an Schlagen, Reiben, Drücken u. dgl. erinnert, allenthalben, wo der Mechanismus durchblickt, da ist keine Kunstfertigkeit im Stande, den **schönen** Eindruck festzuhalten.

---

Die bisherigen Toninstrumente sind, in Rücksicht auf reine und dabey vollkommene Tonerschöpfung, mehr oder weniger mangelhaft, und die Güte der delikaten (Instrumente) ist noch immer grösstentheils dem Zufall oder dem Eigensinn einzelner geheimnissvoller Empiriker überlassen. Die Möglichkeit, alle Arten von Ton nach einer allgemeinen Regel, vermittelst eines und desselben (Tasten-) Mechanismus zu liefern, verspricht eine unglaublich gewinnreiche Ausbeute für die Musik, zumal wenn auch das eigenthümliche Leben des Hauchs, des Zungenstosses oder der Armbewegung, sich dem Ton eines solchen Instruments mittheilen lässt, wie dies bey dem vorstehenden schon ziemlich der Fall ist. Durchgängige Gleichheit der Stimmung, der Intonation, disponible Mannichfaltigkeit im Gedanken, im Vortrage, und Gegenstande, deren Wichtigkeit jedem ehrliebenden Tonkünstler überhaupt, besonders aber den Blasinstrumentisten, die hierin durch manche Schwierigkeit gedrückt werden, hinlänglich bekannt ist.

Der Erfinder hat mir mit Hülfe der Zeichnung auf dem Papier anschaulich gemacht, wie er im Stande ist, bey einer und derselben Einrichtung ein jedes bekannte Toninstrument, nach Willkühr, vollkommen charakteristisch, durch Tasten spielbar, einzuführen, und er versichert, die bisherige Zahl derselben, durch zum Theil neue, unbekannte Klänge bis zu mehr als Hundert, die er an einzelnen Tönen erprobt hat, vermehren zu können. Seine Versuche haben ihn von den härtesten vibrationsfähigsten Stoffen zu den weichsten unempfänglichsten geführt, und er zeigte zu Altona im vorjährigen Sommer (1808) an zwey Tönen, wie Teig und Wachs durch Reibung einen hellen und zusammenhängenden Klang mit einander zu geben im Stande sind.

Die beträchtliche Erweiterung, welcher die Melodika sichtbar fähig ist, erinnert lebhaft an die so fruchtbare erste Orgelerfindung, und berechtigt, des unverkennbaren grossen Vorzugs wegen, zu den ausgedehntesten Erwartungen. Das gegenwärtige Exemplar stellt uns eine einzelne achtfüssige Stimme vom gross C bis viergestrichen c dar, welche, noch ungleich manierlicher und in weit kleinerm Raum wie bey der Orgel, mit höhern und tiefern zu Einem Instrumente verbunden werden kann.

Herr **Riffelsen** vollendete seine erste Melodika, von klein c bis viergestrichen c, im Junius 1802 zu Kopenhagen, wodurch er sich den lauten und ungetheilten Beyfall der Kenner vom ersten Range, und am königlich Dänischen Hofe ein Monopol auf 20 Jahre erwarb; er baute hierauf noch eine ähnliche. Die vorstehende, im Vorjahre 1808 von ihm zu **Altona** verfertigte Melodika ist, bey allen ihren Vorzügen, nach seinem eigenen Geständnis, nur eine mittelmässige, hinter der Praktikabilität der Idee zurückstehende Darstellung, wozu ihn Leichtigkeit, Schnelligkeit, und Wohlfeilheit der Ausführung bewogen haben. Gehäuse, Material des Tons so wie der übrigen Instrumenttheile, haben, der äussern Eleganz ungeachtet, den Umständen nach, des bessern Erfolgs nicht angemessen und vortheilhaft genug gewählt werden können. Eine nähere Bekanntschaft mit dem Instrument und seinem Erfinder kann jeden Zweifel hierüber bey Sachverständigen sehr leicht lösen.

Die Einrichtung dieses Instruments, so weit sie Hr. **Riffelsen** durch den Augenschein mittheilt, ist folgende. Es liegt nämlich eine kegelförmig zulaufende, sehr genau abgedrechselte Welle von Messing, ungefähr

einen Fuss entfernt und quer, über der Tastatur; diese Welle wird vermittelst eines Schwungrades an einer Schnur um ihre Axe gedrehet. Hinter derselben befinden sich fast ganz zylinderförmige, rechtwinklich gebogene Tonstäbe von derselben Masse, die mit ihrem unteren, scharf zugespitzten, flachen Ende in einem hölzernen Resonanzbalken vertikal eingelassen sind. Das obere Ende derselben steht, vermöge der erwähnten Winkelbiegung, in horizontaler Richtung gegen die Welle, ist mit Manchester gefüttert, und wird, vermittelst eines dünnen Lederstreifens, beym Anschlagen der Taste gegen die Welle gedrückt, wodurch der Tonstab in anhaltende Klangvibration versetzt wird. Die Tonstäbe werden von der, etwa durch Einfluss der Lufttemperatur zu besorgenden Ueberannäherung an die Welle durch dünne seidene Schnürchen zurückgehalten, die bey dem ersten Blick in das Innere des Instruments mit den Tonstäben zugleich ins Auge fallen, übrigens aber nicht wesentlich sind. Der Raum für dieses Instrument beträgt ungefähr 3½ Fuss Höhe, ziemlich 5 Fuss Breite, und — den Vorsprung des Tastatus einbegriffen — 2½ Fuss Tiefe.

Da ich zur Beurkundung des Gesagten mich auf ein am 6ten May in Altona öffentlich gegebenes Melodikonzert berufen, und ohne Bedenken jeden Sachverständigen auffordern kann, sich durch eigene Wahrnehmung bey dem Erfinder zu überzeugen: so glaube ich es der guten Sache schuldig zu seyn, den Schluss dieser vorläufigen Bekanntmachung mit einer Erinnerung für einzelne Nachahmer der Melodika zu begleiten. So lobenswerth nämlich jede Nachahmung einer nützlichen und schönen Erfindung ist, so nöthig wird es auf der andern Seite, aus Achtung gegen den Erfinder und sein Werk, das Nachgemachte als vollendet öffentlich (z. B. in Konzerten) nicht eher zu produziren als bis es wenigstens die Brauchbarkeit des Originals erreicht hat, zumal an denjenigen Orten, wo es während der Bearbeitung jeden Augenblick mit Bequemlichkeit vorgesehen werden konnte. Ohne diese Behutsamkeit verdient unstreitig ein solches Machwerk, bey aller Grössen- und Massenähnlichkeit, öffentlich als Pfuscherey gestempelt zu werden. Wenn man auch die zahlreichen Schwierigkeiten bey Seite setzt, die dem Fortgange einer bedeutenden Erfindung, die durch sich selbst zur Anerkennung gelangen will, schon an sich entgegenstellen, so darf man nur bedenken, dass es der Unkundigen mehr giebt, wie der Kundigen — der Bequemen, oft auch der Eigennützigen, leider mehr, wie der Emsigen und Liberalen — und dass eben dieser Menschlichkeiten wegen, mit und ohne Absicht, das Gute mit dem Schlechten nur gar zu häufig verwechselt und verworfen wird. Es wäre zu wünschen, dass solche Wahrheiten dem Ehrgefühl eines Jeden von selbst einleuchteten; dennoch hat die Erfahrung bereits gezeigt, dass es hier Ausnahmen giebt, für die man nie zu deutlich werden kann. Altona, im Mai 1809.

Doktor L. S. D. Mutzenbecher.

---

### *Uebersicht des Zustandes der Musik in Königsberg.*

(Beschluss.)

Das Königsberger Orchester ist aus privatisirenden Tonkünstlern und aus Hoboisten zusammengesetzt. Es ist kaum möglich, ein andres so zusammengesetztes Orchester zu finden, das so viel leistet, wie dieses. Ich berufe mich auf das Zeugniss aller durchreisenden Virtuosen, dass das hiesige Orch. eines der bessern in Deutschland ist. Es enthält wenige ausgezeichnete Virtuosen, aber sehr viele brauchbare, zusammenstimmende Mitglieder, und grösstentheils Männer von braven Charakter. Hr. Ritzler spielt die Vio-

line, mehr noch die Bratsche, vortrefflich. Hr. Thamm ist ein sehr braver Anführer auf der Violine. Hr. Gann bläst vortrefflich und mit Geschmack die Flöte, Hr. Weiss ist für die Oboe, Hr. Laudenberg für das Fagott, die Hrn. Gebrüder Witt sind für das Horn, die Klarinette und das Fagott ausgezeichnete Männer. Ich thue aber Unrecht, diese zu nennen, denn es giebt noch mehrere brave Künstler. Ein Herr Neumann, der aber nicht im Orchester engagirt ist, spielt das Cello meisterhaft. — Die Seele alles dieser Musiker ist der brave Contraviolonist und Correpetitor des Theaters, Hr. Streber, ein Mann, der um die Tonkunst für Königsberg gewiss hundertmal mehr Verdienste hat, als mancher Andre, der beständig schreyt. Wenn ich nicht wäre, wie sähe es hier um die Musik aus! — An Hrn. Streber wandten sich seit Jahren und wenden sich noch alle, die ein Orch. bedürfen. Er hält auch alle Winter Uebungskonzerte. — Uneigennützige Gefälligkeit zeichnet die Mitglieder des Orch. aus. Wie oft müssen sie nicht gratis spielen, sie, die selbst sich und ihre Familien durch ihr Spiel ernähren! —

Was Kompositionen betrifft, so sind, von ältern, Podbielski's Sonaten rühmlichst bekannt. Richter hat Klav. Konzerte geschrieben, die freylich jetzt nicht mehr schmecken wollen. Heller soll ein gründlicher Komponist seyn; ich kenne nichts von ihm. — Von Kanter sind einige Singsachen bekannt, unter denen es recht artige Stücke giebt. Zwey Sammlungen Lieder von Schultze enthalten manche artige Melodie. Hiller hat eine Sammlung Lieder drucken lassen, die einige gefällige Melodieen enthält. Von Jensen sind zwey Samml. Lieder bekannt, aus denen der Verf. Beruf zum Komp. hervorgeht. Möchte er sich nur der klaviermässigen Verzierungen der Singstimme enthalten! Reiner, einfacher, seelenvoller Gesang ist ja die Hauptsache! Ein sehr talentvoller Dilettant, Crolle, (zwar nicht hier, sondern in Braunsberg, 8 Meilen von K.) verspricht für die Kunst sehr viel. Er hat eine Sammlung Gesänge bekannt gemacht. Jetzt hat er Preussen verlassen. Hr. Riel hat sehr viele Klaviersachen, auch mehrere Lieder stechen lassen. Die erstern sind ziemlich schwierig, aber nicht von tiefem Gehalt; die letztern haben hübschen Gesang. Hr. Weiss, Schauspieler, ist durch eine treffliche Komposition von Hölty's Elegie auf ein Landmädchen, mit Git. Begleit., auch durch einige andere Stücke rühmlichst bekannt. Hr. Duro, ein Dilettant, und Hr. Blum, Schauspieler, haben Versuche in vollstimmigen Sachen geliefert, die nicht misrathen sind, und Aufmunterung verdienen, (der erste eine Ouvertüre und Finale zu einem von ihm verfertigten Singspiel: Jeanette, mit Musik von mehreren Komp.; der andere eine Ouvertüre und mehrere Gesänge aus Göthe's Claudine.)

Kirchenmusik ist in K. gar nicht zu Hause. Die kathol. Kirche hat keine Fonds, um die Kosten eines Sänger-Chors und der Messaufführungen bestreiten zu können. Kommt ja einmal ein Requiem vor, das bezahlt wird, so übernehmen die Schauspieler aus Gefälligkeit die Parthien. In den andern Kirchen ist jetzt nie Musik. Gladau, Kantor der Domkirche, ein talentvoller Mann, gab vor einigen Jahren bisweilen Kantaten von seiner Komposition, wurde aber nicht unterstützt. — Königsberg besitzt in seinen zahlreichen Kirchen einige hübsche Orgeln, die theils noch aus den Zeiten herrühren, wo Kirchenmusik gepflegt wurde, theils durch fromme Vermächtnisse u. dgl. errichtet sind. Die Orgeln des Doms und der altstädt. Kirche zeichnen sich durch Schönheit der Stimmen und grosse Stärke vorzüglich aus. Leider ist nicht immer der Fonds vorhanden, diese Kunstwerke im Stande zu erhalten. — Das Spiel der Orgel ist sehr vernachlässigt. Es giebt nur wenige gute Orgelspieler (die Hrn. Jensen, Schönfeld, Preuss und Syongewitz.)

An dem schlechten Zustande der Tonkunst, trotz aller Liebe, die im Ganzen dafür herrscht, sind sicher die vielen schlechten Lehrer hauptsächlich Schuld. Man sollte diese, wie schon die liebenswürdige Nina von Engelbrunner meynt, wie die tollen Hunde todtschlagen. Menschen, die nicht eine Angloise richtig auf Noten setzen können, geben Unterricht in der Musik, oft wohlfeil genug *) Das Vorurtheil herrscht in Preussen mehr, wie anderswo: zum Anfange ist der schlechteste Lehrer gut genug!

Es möchte aber auch schwer halten, ein für die Kunst unempfänglicheres Publikum (grösserer Städte) zu finden, als das hiesige. Dabey hat die Kritik hier eine Höhe erreicht, die kaum glaublich ist. Kinder von 10, 12 Jahren reden mit einer bewundernswerthen Bestimmtheit über Kunst und Geschmack, tadeln das Gute und tadeln das Schlechte, denn Lob ist einmal nicht an der Tagesordnung. Junge Israeliten und Kaufmannssöhne zeichnen sich vorzüglich hierdurch aus. Die Jünglinge, die Männer, die alten Herren raisonniren auch, aber jeder nach andrer Weise. Möchten doch so manche dieser Kritiker einsehen, dass die Leere, die sie bey Musikaufführungen fühlen, nicht immer aus dem Kunstwerk, sondern oft aus ihrem eignen Innern hervorgeht!

Es ist demnach viel, dass bey dem gänzlichen Mangel an Unterstützung der Kunst noch das geleistet wird, was wirklich existirt. Wie schnöde jedes einheimische Talent hier behandelt wird, darüber will ich einen sichern Gewährsmann, den verdienstvollen v. Baczko, (einen Leidensgenossen Dulons und Pfeffels) sprechen lassen, dessen Nichtanstellung bey unserer Akademie bey seinen grossen Verdiensten um die Preuss. Geschichte zugleich einen Beweis meiner Behauptung abgiebt. Er sagt in seiner Beschreib. Königsbergs (erste Aufl. III Heft S. 266.) bey Gelegenheit eines hiesigen Malers: „Man verzeihe mir diese Erinnerung an einen Mann, der das Schicksal „der besten Köpfe Preussens hatte. Er wurde „verkannt, vernachlässiget, und vernachlässigte „sich am Ende selbst. Wäre er ein Ausländer, mit halb so viel Anlage für seine Kunst, „und hinreichend unverschämt gewesen: seines Ruhms wäre hier kein Ende."

Zur Bildung des Geschmacks in der Kunst und zum gründlichen Studium derselben hat die hiesige Akademie bisher nichts beygetragen, da es unter den Professoren an Musikkennern fehlte. Kant war bekanntlich ein Antagonist der Tonkunst, und wies ihr unter den andern Künsten eine demüthigende Stelle an. Der vielseitig gebildete Kraus war, wie Ref. aus mehreren Unterredungen mit ihm weiss, auch in der Tonkunst nicht fremd, aber gerade hier, wie das aus leicht begreiflichen Gründen manchem wackern Gelehrten geht, etwas einseitig. Dem Professor Herbart, der jetzt von Göttingen zur hiesigen Akademie gekommen ist, geht der Ruf eines gründlichen Komponisten voraus. Möchten ihm seine andern Berufsarbeiten Zeit und Muse genug gewähren, in diesem Sitze der Musen auch Euterpe'n Schüler zu gewinnen, und besonders das gründliche theoret. Studium der Musik emporzuheben, welches bis jetzt sehr der Gebühr vernachlässigt wurde. — Hr. Hoffmann, akadem. Musiklehrer, hat den Plan eines Conservatoriums angekündigt, das er nach Art des Pariser errichten will. Ich zweifle nicht an dem Beginnen, wol aber an dem Gedeihen des Instituts.

*) Ich wohnte vor kurzem einem Musik-Unterricht bey. Der Lehrer erklärte dem Schüler den Unterschied zwischen dur und moll. „Wo Kreuze vorgezeichnet sind, das ist dur, wo Bees, das ist moll." (!) Dieser Mann erhielt für die Stunde 8 Groschen.

Unser Theater hat seit mehreren Jahren manches widrige Schicksal erlitten. Anfänglich theilte sich die privilegirte Gesellschaft der Geschwister Schuch in Königsberg und Danzig, indem sie hier im Winter, in Danzig im Sommer Vorstellungen gab, auch wol einige Wochen in Elbing spielte. Vor etwa 11 Jahren brannte das hiesige Schauspielhaus ab, da gerade die Gesellschaft anwesend war. Die Direktion gerieth durch den Verlust der Garderobe, Dekorationen, Bibliothek, Partituren u. s. w. in eine üble Lage, und entschloss sich endlich — sonderbar genug! sich zu trennen. Mad. Bachmann wählte Danzig zum beständigen Aufenthalt, und Hr. Steinberg Königsberg, wo das Theater wieder (wiewol sehr unzweckmässig) aufgebaut war. Mad. Bachmann ist, vielleicht nicht ohne eigne Schuld, aber auch durch die Zeitumstände, ruinirt und das Danziger Theater liegt bekanntlich in den letzten Zügen. Hr. Steinberg hielt sich einige Jahre durch die Unterstützung seines Regisseurs, des braven, thätigen, kenntnissvollen Schwarz. Dieser ging (vor etwa 5 Jahren) ab, nach Stuttgard. Hr. Steinberg machte Banqueroute, und das Theater kam unter Administration. Der Aufenthalt der Russen in K. 1807 gab Einnahmen, wie sie sich jeder Direktor wünschen wird. Ein unterdess von Partikuliers unternommenes, neues Schauspielgebäude wurde im Jahr 1808. vollendet, und machte seinem Erbauer, dem Hrn. Kriegsrath Müller, Ehre, denn es war ohne Widerrede einer der schönsten Tempel Thaliens in Europa. Es übertraf an Eleganz und zweckmässiger Einrichtung das neue Berliner, Danziger, Dessauer, Magdeburger Schauspielhaus bey weitem. Am 1ten Jul. 1808 ging das kaum vollendete Meisterwerk in Flammen auf — auf welche Weise, ist unbekannt. Alles, was zum Theaterwesen gehört, ging wieder mit verloren. Es fand sich kein Ueberschuss von der goldnen russischen Epoche, die Gesellschaft war hülflos dem Mangel Preis gegeben. Hr. Schwarz war gerade in Familienangelegenheiten mit Urlaub von Stuttgard zurückgekommen, und spielte Gastrollen, wie immer, mit grossem Beyfall. Man blickte auf ihn, das Publikum wünschte sein Hierbleiben. Er gab nach, und übernahm das Steuer als Direktor. Von neuem wurde das alte Haus eröffnet, indess die Eigenthümer des neuen Hauses, der emsigen Spinne gleich, der man ihr Netz zerstörte, den Wiederaufbau begannen. Jetzt ist die Lage des hiesigen Theaterwesens sonderbar. Die Besitzer des neuen Hauses können sich mit Hrn. Schwarz nicht über die Einrichtung desselben einigen, indem Hr. Schw. der Spektakelstücke wegen auf Kulissen besteht, welche nach der Idee des Hrn. Kriegsraths Müller ganz wegfielen, wobey aber die Unbequemlichkeit entstand, dass die Verwandlungen nicht rasch genug gingen u. s. w. Man engagirte also als Direktor einen Hrn. Heckes, der in kleinen Städten umhergezogen war; dieser sollte eine neue Gesellschaft bilden. Hr. Schw. wollte für seine Gefahr im alten Hause fortspielen. Hiezu ward ihm aber die königl. Genehmigung verweigert. Er erklärte also, er sähe sich genöthiget, die Direktion des Theaters niederzulegen. Zu eben dieser Zeit erschien von Stuttgard aus auf ihn ein heftiger Angriff in öffentlichen Blättern, wegen Nichterfüllung seines Kontrakts u. s. w. wogegen er sich in unsern Zeitungen auf eine anständige Weise vertheidigte. Zu wünschen ist es, dass ein Arrangement mit Hrn. Schw. statt finde, der als Mensch, als Künstler und als Direktor gleiche Achtung verdient. Jeder Freund der Kunst hofft das Beste, während die Masse des Publikums auf Hrn. Schw. schimpft, und — Veränderung wünscht.

Hr. Hiller, ein Sohn des Vaters der deutschen Oper, ist Direktor des Opern-Orchesters. Auch ihn traf das Schicksal, bey seinem Herkommen als Grösse angebetet, und jetzt — immer getadelt zu werden. Als während einer Krankheit desselben Hr. Kapellm.

Himmel aus Gefälligkeit ein Paar mal die Direktion übernahm, waren unsre Kenner bis in den dritten Himmel entzückt. Nun, sie erkannten unser Orchester nicht mehr, sie waren in Berlin — wenigstens! Wahr ist, dass Fanchon durch einige anders genommene Tempo's sehr gewann.

Mad. Bethmann aus Berlin hat hier einige Vorstellungen gegeben: die ersten bey übervollem, die letzten bey mässig besetztem Hause. Unser Publikum hat bald genug. Dass sie, ohne Sängerinn zu seyn, kleine Singrollen mit unbeschreiblicher Zartheit vorträgt, und darin mancher Bravoursängerin den Rang abläuft, ist ja bekannt.

An Hrn Schring d. jung. und an Dem. Bessel der ält. hat unsre Oper zwey brave Mitglieder verloren. Es ist mir unbegreiflich, wie diese talentvolle Frauenzimmer so missfallen konnte, wie dieses aus mehreren Berichten, auch in Ihrer Zeitung, ersichtlich ist. Ihre Stimme war nicht stark, aber da sie eine Schülerinn des wackern Ambrosch in Berlin ist, so beweiset dies schon für ihre Bildung als Sängerinn. Sie besitzt dabey viel Musik und eine schöne Figur. Wollte der Himmel übrigens, dass wir viele Sängerinnen hätten, die zugleich als Schauspielerinnen so viel leisteten *).

Dem. Hubert, die jetzt in Leipzig und Dessau sehr gefällt, kam als Kind zu unsrer Bühne. Nie erhielt sie eine bedeutende Rolle, (ein Fehler aller Direktionen, das junge Talent zu vernachlässigen) daher war es mir neu, von ihr in Ihrer Zeitung so viel Gutes zu lesen.

Unsre Oper ist jetzt *folgendermassen* besetzt. Mad. Schwarz tritt jetzt selten auf — warum, weiss ich nicht. Sie hat eine starke, volle Bruststimme und verbindet damit eine gute Aktion. Im tragischen Fache, (als Anna im Don Juan, Gräfin im Wasserträger, Lodoiska) leistet sie viel. Mad. Ritelar, eine Polin, hat eine durchgreifende, nur etwas schneidende Stimme, die sie nicht immer gehörig moderirt, sie besitzt viel musikalische Anlage, grossen Fleiss, und eine angenehme Figur. Dem. Müller hat eine der schönsten weiblichen Stimmen, die existiren können; es ist eine Engelsstimme, nur fehlt ihr noch Schule: ihr Fleiss und ihre Fortschritte lassen aber alles Gute erwarten. Dem. Sebering ist eine sehr brave Altistin und zugleich eine hoffnungsvolle junge Schauspielerin. Ihr etwas männliches Organ (wie bey jeder Altistin) missfällt dem Publikum. Ich habe überhaupt gefunden, dass ein gewisser Grad von musikal. Bildung dazu gehört, die Schönheiten einer Altstimme zu würdigen. Der rohe Musikliebhaber will nur immer Höhe, Höhe; gerade so, wie manche Sängerinnen, die nicht eine Oktave beherrschen, sich Tag und Nacht quälen, das dreygestrichene f zu erreichen. Dem. Holzbecher und Mad. Carnier sind ein paar brauchbare Altistinnen, es fehlt ihnen aber an Aufmunterung. Hr. Weiss ist ein beliebter Tenorist. Spiel und Figur unterstützen ihn. Noch lieber ist er mir in sein komischen Rollen. Ich glaube nicht, dass die Bedienten (Vertrauten) in den franz. Operettchen von Deutschen feiner und besser gegeben werden können, als Hr. Weiss sie giebt. Sein tauber Kapellin in l'Amore marinaro, sein Adam im Dorfbarbier, sein Chevalier Chemise in den Prager Schwestern sind in ihrer Art Meisterstücke. Hr. W. besitzt viele Musikkenntnisse. — Es ist kaum möglich, eine schönere Tenorstimme zu fin-

*) Es ist um den Geschmack eine eigne Sache. Dem. Ameol gefiel hier wenig, und sie missfällt in Prag durchaus. An Hrn. Wunder hörte ich hier einen kläglichen Sänger ohne Musikkenntniss, ohne Vortrag, mit einer steifen, rauhen, fast widerlichen Stimme, und in den Berliner Zeitungen wurde er mit Gern und Fischer in Parallele gestellt, und sein angenehmer Vortrag, seine schönen Mitteltöne u. s. w. gerühmt.

den, als der des Hrn. Ernter. Es ist aber auch kaum möglich, weniger aus einer Stimme zu machen, als dieser Mann aus der seinigen macht. Mehr Eigendunkel, zerhackteren Gesang und rohere[illegible] Spiel finden sich wol selten zusammen. Acht lange Jahre haben gezeigt, dass Hr. E. stille steht. Nun so mag er stehen bleiben. Hr. Derchmenn ist ein guter, sonorer Bariton. Hr. Blum hat sich hier zum Bassisten gebildet, und er ist sehr brav. Seine Figur kommt ihm zu Tyrannenrollen u. dgl. herrlich zu statten. Auch im Spiel macht er Fortschritte. Als Komponist habe ich ihn oben genannt. Hr. Federsen singt einen angenehmen Bass und ist als Komiker vorzüglich, z. B. als Alter in Matrim. segreto. Hr. Moesvins singt auch den Bass, und besitzt gute musikalische Kenntnisse. Hr. Fleischer singt nur im Nothfall, ist aber als Komiker brauchbar. Hr. Schwarz hat wegen Schwäche der Brust und überhäufter Geschäfte fast alle Singrollen abgegeben. Mehrere seiner komischen Rollen z. B. der Maler in une Folie, der Alte in Mehuls Schatzgräber, der Schuster in Fars Weiberkur, waren unübertrefflich. — Im Ganzen fehlt es an einem guten Buffo. Es werden aber mehrere Mitglieder erwartet; man nennt Hrn Blumauer, die Damen Brackl, Pöschl, *Czarnack*, welche letztere bereits angekommen ist. Wie es heisst, gehe einige der ältern Mitglieder ab, doch ist jetzt noch alles unbestimmt.

Die am meisten beliebten Opern sind die Zauberflöte, Don Juan, Axur, Oberon, Camilla, Aline (von Berton) Blaubart, der Wasserträger, Lodoiska, (von Cherubini) das Opferfest, Fanchon, und die kleineren franz. Singspiele von Dallayrac, Méhul, Solié, Gaveau, della Maria u. s. w. Nicht immer hat die Musik Einfluss auf das Gefallen des Stücks. Bey der Zauberflöte thun es z. B. die Dekorationen, bey Don Juan die Statue und der höllische Drachenkopf, den am Ende der Theatermeister erscheinen lässt u. s. w. Die Prager Schwestern sind das Zugstück der Königsberger. Sie sind gewiss an 30 male bey immer vollem Hause gegeben. Mozarts Belmont und Constanze hingegen hielt sich nur durch Dem. Bessel, (Constanze,) vor und nach ihr [illegible] und lässt dies Meisterwerk das Haus leer. Titus, Figaro, Fars Weiberkur haben nur mässigen Beyfall gefunden. Des letztern Wegelagerer missfielen gänzlich, so auch Mozarts Cosi fan tutte. Komische Opretten gefallen überhaupt dem ungebildeten Parterre nicht sehr, z. B. Matrimonio segreto, dieses Meisterstück Cimarosa's. Man will nicht lachen; es muss gemordet werden, dabey aber doch das Ende glücklich ablaufen — dann ists recht! Paisiello's humoristische Opern (die Müllerin, König Theodor) und Dittersdorfs herrliche Karikaturzeichnungen, sind deshalb fast gänzlich vom Repertoire verschwunden. Doch ich sehe, dass mein Bericht lang wird; um nicht langweilig zu werden, breche ich ab, und überlasse die Berichtigung etwa begangener Irrthümer Andern.

Am Ende des May 1809.

M. † Z.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XI)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

### *Anzeige für Freunde des Gesanges.*

Bey uns ist so eben in einem schönen Aeussern erschienen:

Gesänge und Lieder aus dem Sonntage am Krummenbar, 1, 2, 3 und 4 stimmig mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Haydn. Ein Beytrag zur Bildung und Beförderung des einfachen Gesangs in Volks- und Bürgerschulen, wie auch im häusl. Zirkeln. gr. 4to. 16 gr.

Schullehrer, oder sonstige Freunde des Gesangs die diese treffliche Sammlung gefühlvoll komponirter Lieder verbreiten wollen, bekommen bey gleich baarer Bezahlung, und wenn sie 12 Exemplare zusammen nehmen, das Exemplar für 13 gr. Sächsisch.

Duisburg, im May. 1809.

Baedeker und Kürzel.

### *Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

Kiturani, Cons. Geburtstagsgesang, 5 stimmig mit Begleitung des Pianoforte. 8 gr.

Zingarelli, Rondo: Ombra adorata aspetta etc. 4 gr.

— — Overtura ed Aria dell' Opera Giulietta e Romeo p. il Clavicembalo. 1 thl. 8 gr.

— — Quartetto ed Aria dell' Opera Inez de Castro p. il Clavicembalo. 20 gr.

Salieri, Ant. 28 Divertissements vocales av. accomp. de Pianoforte. 2 thl. 16 gr.

— — Cosa in-formazione, gr. opera ridotti p. il Clavicembalo. 2 thl.

Pavesi, Overtura ed Aria dell' Opera Giulio Sabino p. il Clavicembalo. 20 gr.

Mayer, (Simon) Arie dell' Opera Adelaide e Alemanno p. il Clav. No. 1-6. 1 thl. 12 gr.

Nägeli, H. G. Teutonia: Rundgesänge und Liederblätter, 5tes Heft. 20 gr.

Romberg, Andr. Pater noster, Partitur. 1 thl.

— — Dasselbe im Clav. Auszug. 16 gr.

Köhler, H. 8 Lieder im Volkston f. d. Pfte. 8 gr.

Straltwolf, G. 6 Lieder mit Begl. der Guitarre und Flöte. Op. 11. 20 gr.

— — 8 Lieder mit Begleitung der Guitarre und Flöte. Op. 12. 16 gr.

Volger, H. F. M. das Glück der Liebe mit Begl. des Pianoforte. 5 gr.

— — Cäcil an Elwenna mit Begl. des Pfte. 3 gr.

Neues Taschenbuch für die Guitarre. 16 gr.

Bornhardt, J. H. C. Swanhilde, Romanze von Friedrich Kind mit Begl. d. Guitarre. Op. 58. 8 gr.

— — 10 Lieder mit Begleitung der Guitarre, Op. 69. 16 gr.

— — die Braut von Corinth, Ballade von Göthe mit Begl. des Pianoforte. Op. 82. 1 thl. 6 gr.

— — Liebe und Hoffnung, ein Gesang mit Begleitung des Pianoforte. 4 gr.

— — An Minna, Canzonette mit Begleitung der Guitarre 2 gr.

— — der Traum, Romanze von Tiedge zur Guitarre komponirt. 4 gr.

Martin, Vinc. komische Fantasie, mit Begl. d. Guitarre, Flöte und Viola v. Bornhardt. 12 gr.

Sonnet à la Vignon mit untergelegtem Text f. d. Pfte, auch mit Guitarrebegleitung. 4 gr.

Zwey Melodieen zu der Antwort des Malers an den Bauer mit Begleitung d. Pforte od. d. Guitarre. 4 gr.

Neues musikalisches Magazin für das Pforte, enthaltend verschiedene Clavier- und Gesangstücke, 1ster Jahrg. 1–4tes Heft. 4 thl.

Naumann, Joh, ein Gedicht v. Gleim mit Clavierbegleitung 4 gr.

— — das deutsche Du, von Hubner, mit Clavierbegleitung. 4 gr.

Mendel, S. H. 6 Duetten mit italiänischem u. deutschem Text mit Begleitung d. Pforte. Op. 12. 1 thl.

Schmidt, J. P. an die Hoffnung mit Begleitung des Pianoforte. 4 gr.

Fürstenau, C. 6 auserlesene Lieder von Matthisson, Blumauer etc. für Guitarre und Flöte. 12 gr.

— — die Schwestern im Bunde für die Guitarre eingerichtet. 4 gr.

Burckard, J. H. C. Langbeins 6 auserlesene komische Lieder f. d. Guitarre. 12 gr.

— — Einfälle, Possen und Schwänke nach alten Volkstönen f. d. Guitarre. 1stes Heft. 12 gr.

Näusler, E. 2 Gedichte mit Begl. d. Klaviers. 12 gr.

Pär, F. Sofonisba. Opera en 3 actes arr. p. le Pforte par C. D. Ebers. 5 thl. 8 gr.

Sechs Terzette von Mozart, Klumzel, Danzi und Kanne f. Sopran, Tenor und Bass. 18 gr.

Harder, A. Gesänge und Lieder aus dem Sonntage von Kinnwacher, ein-, 2-, 3-, und 4 stimmig mit Pianoforte-Begleitung. 1stes Heft. 18 gr.

Tuch, H. C. Lieder des Lebens und der Freude mit Begl. des Pforte, Op. 45. 2tes Heft. 18 gr.

Spohr, L. gr. Sonate pour la Harpe et le Violon, Op. 12. 1 thl.

Jaeßorf, 12 ganz leichte Lieder mit Begleitung der Guitarre f. d. ersten Anfänger, Op. 9. 12 gr.

Spitl, Vinc. das Lautenspielen, eine Ballade a. Neuhofen, mit Begleitung d. Guitarre. 8 gr.

— — der Bettler, eine Ballade m. Begleitung d. Guitarre. 4 gr.

Diabelli, Ant. 2 Rondeaux p. la Guitarre. 16 gr.

Himmel, F. H. Cantique f. d. Guit. arrangirt. 10 gr.

Flos, J. B. dix Rondeaux p. la Guit. seule. 8 gr.

Molitor, S. Rondeau avec un Adagio p. la Guitarre seule. Op. 10. 8 gr.



Molitor, Sonate p. la Guitarre seule. Op. 11. 16 gr.

Mozart, Quart. des Opera Don Juan et la Clemenza di Tito arr. p. 2 Guitarres p. Diabelli. 18 gr.

Diabelli, Ant. Fugen p. 2 Guitarren. 4 gr.

Berlinggue, Math. Recueil complet d'airs Romances, Rondeaux et Duos tout nouveaux que choisies des opéras les plus favoris, allemandes, françois et italiennes av. l'accomp. de Guitarre. Cah. 1–12. 6 thl.

Bornhardt, J. H. C. 8 Thêmes variés pour la Guitarre, Flute et Alto. 2 thl.

---

Neue Berliner Favorit Tänze für das Pianoforte, No. 15. 16. à 3 gr.

Mozart, Duett: In deinem Arm zu weilen etc. a. d. Oper: Titus mit Begl. des Pianoforte. 8 gr.

Jägen, C. grande Polonaise p. l. Pianoforte. 8 gr.

Himmel, F. H. ob mein Leben voll Blumen hing, mit Begltg. des Pianof. oder der Guitarr. 4 gr.

— — Jägers Abendlied: Im Felde schleich ich still und wild etc. von Göthe mit Begleitung des Pforte oder der Guitarre. 4 gr.

Bornhardt, Schmerlz: Ich denk an euch etc. aus Mahlmann mit Begleitung d. Pfte od. Guitarre. 3 gr.

Reichardt, Arm: Ich kenn dich a Schlegel etc. aus der Geisterinsel mit Begleitung des Pianoforte auch zur Guitarre eingerichtet. 4 gr.

Der Rauer an den Maler, ein komisches Gedicht mit Begleitung der Guitarre. 3 gr.

Dasselbe mit Begleitung d. Pianoforte. 3 gr.

Seidel, F. L. Sehnsucht v. F. v. Schiller, durchgesetzt mit Begleitung d. Pianoforte. 8 gr.

Ambrosch, alte und neue Zeit, Polonaise mit Begleitung d. Pianof. (Lieder gesell. Freude) 4 gr.

Tuch, H. C. kleine und leichte Orgelvorspiele nebst Allegro zu Ausgängen für angehende Orgelspieler, Erster Wmd. 1tes Heft. 16 gr.

De Scheibner, 8 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 3tes Heft. 12 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten July. | No. 41. | 1809.

*Biographische Notizen über Joseph Haydn.*

(Von Georg August Griesinger, Königl. Sächsischem Legations-Rath.)

Joseph Haydn hat seine ruhmvolle Laufbahn geendiget. Durch seinen Tod erleidet Deutschland wieder einen National-Verlust, denn Haydn war Gründer einer Epoche in der Kultur der Musik, und durch den Klang seiner allgemein verständlichen Accorde ist in dem entferntesten Auslande die Verehrung des deutschen Kunsttalents stärker, als durch alle Buchstabenschrift befördert worden. Haydns Quartetten und Symphonieen, seine Oratorien und Kirchenstücke, gefallen an der Donau wie an der Themse, an der Seine wie an der Newa, ja sie sind jenseit der Meere wie in unserem Welttheile geschätzt und bewundert. Originalität und Reichthum der Ideen, inniges Gefühl, eine durch tiefes Studium der Kunst weislich geregelte Phantasie, Gewandtheit im Durchführen eines auch noch so einfachen Gedankens, Berechnung des Effekts durch eine geschickte Vertheilung des Lichts und des Schattens, Ergiessungen der schalkhaftesten Laune, ein leichter Fluss und freye Bewegung — das sind die Eigenschaften, welche Haydns frühere, wie seine spätesten Werke auszeichnen.

Haydn hat über ein halbes Jahrhundert hindurch als musikalischer Schriftsteller gearbeitet, und alle seine Werke zusammen machen eine nicht unbeträchtliche Bibliothek aus. Er setzte im Jahr 1805 die Anfangstakte derjenigen Kompositionen auf, die er sich beyläufig erinnerte, von seinem achtzehnten bis in sein drey und siebenzigstes Jahr verfertiget zu haben. In diesem noch unvollständigen Verzeichnisse stehen 118 Symphonien, 83 Quartetten, 24 Trios, 19 Opern, 5 Oratorien, 163 Kompositionen auf das Baryton, 24 Konzerte auf verschiedene Instrumente, 15 Messen, 10 kleinere Kirchenstücke, 44 Klaviersonaten mit und ohne Begleitung, 42 deutsche und italienische Lieder, 39 Kanons, 13 drey und vierstimmige Gesänge, die Harmonie und das Accompagnement zu 365 altschottischen Liedern, und noch viele Divertimenti, Phantasieen, Capriccios, fünf-sechs-sieben-acht-u.neun-stimmige Kompositionen für allerley Instrumente.

Man staunt über eine so seltne Fruchtbarkeit; Haydn selbst pflegte sich darüber zu wundern, und zu sagen, er wisse sich keine passendere Grabschrift, als die drey Worte: Vixi, scripsi, dixi! zu setzen. Dennoch äusserte er, der schon so vieles geleistet hatte, an seinem 73sten Geburtstage: „sein Fach sey gränzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit grösser, als das, was schon darin geschehen sey; ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten."

Haydn hat seinen Ruhm nicht überlebt; beynahe zwey Generationen haben seinen

Werken gehuldiget, und aus diesen allen muss sein Verdienst als Künstler beurtheilt werden. Warum sollte man aber nicht auch begierig seyn, die Individualitäten, die Bildungsgeschichte, den Charakter, die Lebensweise und die Ansichten eines so hoch berühmten Mannes, dessen Muse jeder Liebhaber der Musik so viele frohe Stunden verdankt, zu erfahren?

Da ich das Glück hatte, mit Joseph Haydn in den zehn letzten Jahren seines Lebens in ununterbrochener Verbindung zu stehen, und mit seinem Zutrauen beehrt zu seyn, so wird meine Erzählung auf Wahrhaftigkeit und Treue Anspruch machen können, und ich hielt es für Pflicht, öfters Haydns eigene Worte, so wie ich sie nach der Rückkehr von ihm zu Hause niederschrieb, einzuschalten.

Haydns Lebenslauf zeichnet sich durch keine grosse Begebenheit aus, aber er ist die Geschichte eines Mannes, der unter mannichfaltigem Druck von aussen zu kämpfen hatte, und der sich blos durch die Macht seiner Talente und durch unermüdete Anstrengung glücklich zu dem Range der bedeutendsten Männer seines Faches emporarbeitete. In dieser Hinsicht sind auch kleinlich scheinende Umstände dem Psychologen nicht uninteressant, und vielleicht wird mancher, unter ähnlichen Lagen aufstrebende Künstler dadurch gehoben, und zum Ausharren in Verfolgung seines Zieles muthiger gemacht.

---

Joseph Haydn wurde am 31sten März 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Nieder-Oesterreich, im Viertel Unter-Wiener-Wald nahe an der Ungarischen Gränze, unweit des Städtchens Bruk an der Leitha, geboren. Von zwanzig Kindern, die sein Vater Mathias, ein Wagner von Profession in zwey Ehen erzeugt hatte, war Joseph das älteste. Nach Handwerks Gebrauch hatte sich der Vater in der Fremde umgesehen, und während seines Aufenthalts zu Frankfurt am Mayn die Harfe zu klimpern gelernt. Er setzte als Meister in Rohrau die Uebungen auf diesem Instrumente zur Erholung nach der Arbeit fort; die Natur hatte ihn auch mit einer guten Tenorstimme ausgestattet, und seine Gattin, Anne Marie, begleitete das Saitenspiel mit ihrem Gesange. Die Melodieen dieser Lieder hatten sich so tief in Joseph Haydns Gedächtniss geprägt, dass er sich derselben noch in seinem höchsten Alter erinnerte. — Eines Tages kam der Schulrektor aus dem benachbarten Städtchen Hainburg, ein entfernter Verwandter der Haydnschen Familie, nach Rohrau. Meister Mathias und seine Gattin gaben nach ihrer Weise ein kleines Konzert, der fünfjährige Joseph sass neben den Eltern und strich einen Stab auf dem linken Arme, als wenn er auf der Violin accompagnirte. Dem Schullehrer fiel es auf, dass der Knabe den Takt so richtig beobachtete; er schloss daraus auf gute Anlagen zur Musik, und rieth den Eltern, ihren Sepperl (ein österreichisches Diminutiv von Joseph) nach Hainburg zu schikken, damit er zur Erlernung einer Kunst angehalten würde, die ihm die Aussicht, mit der Zeit „ein geistlicher Herr zu werden" unfehlbar eröffnete. Freudig ergriffen die Eltern, als eifrige Verehrer der Geistlichkeit, diesen Antrag, und im sechsten Jahr kam Joseph Haydn zum Schulrektor nach Hainburg. Hier erhielt er Unterricht im Lesen und Schreiben, im Catechismus, im Singen, und fast in allen Blas- und Saiten-Instrumenten, sogar im Paukenschlagen. „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, sagte Haydn öfters, dass er mich zu so vielerley angehalten hat, wenn ich gleich dabey mehr Prügel als zu essen bekam."

Haydn, der damals schon um der Reinlichkeit willen die Perrücke trug, mochte etwa drey Jahre in Hainburg gewesen seyn, als der Hofkapellm. Reutter aus Wien, welcher die Musik in der Stephanskirche dirigirte, seinen

Freund, den Dechanten in Haimburg, besuchte. Reutter erzählte dem Dechanten, dass ihm seine ältern Chorknaben, deren Stimmen zu brechen anfingen, unbrauchbar würden, und dass er sie mit jüngern Subjecten ersetzen müsse. Der Dechant schlug den achtjährigen Haydn vor, und er wurde nebst dem Schulmeister sogleich herbeygerufen. Letztern schickte der kümmerlich genährte Seppel nach den Kirschen, die auf dem Tische des Dechanten standen; Reutter warf ihm einige Hände voll in den Hut, und er schien mit den lateinischen und italienischen Strophen, die Haydn singen musste, wohl zufrieden. Kannst du auch einen Triller machen? fragte Reutter. Nein, sagte Haydn, denn das kann selbst mein Hr. Vetter nicht. Den Schullehrer brachte diese Antwort in grosse Verlegenheit, und Reutter lachte darüber aus vollem Halse. Er zeigte die mechanischen Vortheile, um einen Triller hervorzubringen. Haydn machte es ihm nach, und der dritte Versuch gelang. „Du bleibst bey mir“, sagte Reutter. Bald erfolgte der Abschied von Haimburg, und Haydn kam als Schüler in das Kapellhaus der Stephanskirche in Wien, wo er bis in sein sechzehntes Jahr blieb.

Ausser dem nach damaliger Art nothdürftigen Unterricht im Lateinischen, in der Religion, im Rechnen und Schreiben, hatte Haydn im Kapellhause sehr tüchtige Lehrer auf verschiedenen Instrumenten, und besonders im Singen. Unter den letzten war der bey der Hofmusik angestellte Chorist Gegenbauer, und ein eleganter Tenorist Finsterbusch. In der theoretischen Musik wurde im Kapellhause kein Unterricht ertheilt, und Haydn erinnerte sich, dass er nur zwey Lektionen von dem braven Reutter erhalten zu haben. Reutter ermunterte ihn aber, die Motetten und Salve, welche er in der Kirche absingen musste, auf beliebige Art zu variiren, und diese Uebung brachte ihn früh auf eigene Ideen, welche Reutter verbesserte. Er lernte auch Matthesons vollkommenen Kapellmeister und Fuxens Gradus ad Parnassum in deutscher und lateinischer Sprache kennen — ein Buch, das er noch im hohen Alter als klassisch rühmte, und wovon er ein stark abgenütztes Exemplar aufbewahrt hatte. Mit unermüdeter Anstrengung suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen, er ging seine ganze Schule praktisch durch, er arbeitete die Aufgaben aus, liess sie einige Wochen liegen, übersah sie alsdann wieder, und feilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte. „Das Talent lag freylich in mir; dadurch und durch vielen Fleiss schritt ich vorwärts.“ Im Drange seiner Phantasie wagte er sich schon an acht und sechzehnstimmige Kompositionen. „Ich glaubte damals, es sey alles recht, wenn nur das Papier hübsch voll sey; Reutter lachte über meine unreifen Produkte, über Sätze, die keine Kehle und kein Instrument hätte ausführen können, und er schalt mich, dass ich sechzehnstimmig komponirte, ehe ich noch den zweystimmigen Satz verstünde.“

Haydn erhielt seine Entlassung aus dem Kapellhause im sechzehnten Jahr, weil seine Stimme gebrochen war. Er konnte nicht die mindeste Unterstützung von seinen armen Eltern erwarten, und musste daher suchen, sich blos durch sein Talent fortzubringen. Er bezog in Wien ein armseliges Dachstübchen (im Hause No. 1220. am Michaelerplatze) ohne Ofen, worin er kaum gegen den Regen geschützt war. Unbekannt mit den Annehmlichkeiten des Lebens war seine ganze Zeit zwischen Lektionengeben, dem Studium seiner Kunst, und praktischer Musik getheilt. Er spielte bey Nachtmusiken und in den Orchestern ums Geld mit, und er übte sich fleissig in der Komposition, denn „wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klaviere sass, beneidete ich keinen König um sein Glück.“ Um diese Zeit fielen Haydn die sechs ersten Sonaten von Emanuel Bach in die Hände, „da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer

mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe; Emanuel Bach liess mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen."

In demselben Hause, worin Joseph Haydn einquartirt war, wohnte auch der berühmte Dichter Metastasio. Dieser liess ein Fräulein Martinez erziehen, Haydn musste ihr Unterricht im Singen und Klavierspielen geben, und erhielt dafür drey Jahre lang die Kost umsonst. Bey Metastasio lernte Haydn auch den schon bejahrten Kapellm. Porpora kennen. Porpora unterrichtete die Geliebte des Venetianischen Botschafters, Correr, im Singen, und weil Porpora zu vornehm und zu gemächlich war, um selbst auf dem Fortepiano zu accompagniren, so übertrug er dieses Geschäft unserem Giuseppe. „Da fehlte es nicht an Asino, Coglione, Birbante und Rippenstössen, aber ich liess mir alles gefallen, denn ich profitirte bey Porpora im Gesange, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel." Correr reiste im Sommer mit der Dame in das damals sehr besuchte Bad zu Mannersdorf unweit Bruck; Porpora begab sich auch dahin, um seine Lektionen fortzusetzen, und er nahm Haydn mit sich. Drey Monate hindurch versah hier Haydn Bedientendienste bey Porpora, er speiste an Correrʼs Offiziantentafel, und bekam monatlich sechs Dukaten. Er musste hier zuweilen bey einem Prinzen von Hildburghausen dem Porpora, in Gegenwart Glucks, Wagenseils und anderer berühmter Meister, am Klavier accompagniren, und der Beyfall solcher Kenner diente ihm zur besonderen Aufmunterung.

Dem Verfasser dieses wurde mit vieler Zuverlässigkeit erzählt, der Violinspieler Mislivezeck, ein Böhme von Geburt, habe während seines Aufenthalts in Mayland Quartetten aufführen gehört, und als ihm der schon siebenzigjährige Johann Baptista Sammartini als Komponist derselben genannt wurde, habe er ganz erstaunt ausgerufen: Endlich kenne ich den Vorgänger Haydns, und das Muster, nach welchem er sich gebildet hat! Es schien mir der Mühe werth, den Grund dieser Angabe näher zu untersuchen, da ich Haydns Originalität, besonders in seinen Quartetten, nie hatte bezweifeln hören. Ich erkundigte mich daher bey Haydn, ob er Sammartini's Werke in seiner Jugend gekannt habe, und was er von diesem Komponisten halte? Haydn antwortete mir, er habe die Sammartinische Musik ehedem gehört, aber nie geschätzt, „denn Sammartini sey ein Schmierer." Er lachte herzlich, als ich mit Mislivezeks vermeyntlicher Entdeckung herausrückte, und sagte: nur den Emanuel Bach erkenne er als sein Vorbild, und folgender ganz zufälliger Umstand habe ihn veranlasst, sein Glück mit der Komposition von Quartetten zu versuchen. Ein Baron Fürnberg hatte eine Besitzung in Weinzierl, einige Posten von Wien, und er lud von Zeit zu Zeit seinen Pfarrer, seinen Verwalter, Haydn und Albrechtsberger (einen Bruder des bekannten Contrapunktisten, der das Violoncell spielte) zu sich, um kleine Musiken zu hören. Fürnberg forderte Haydn auf, etwas zu komponiren, das von diesen vier Kunstfreunden aufgeführt werden könnte. Haydn, damals achtzehn Jahre alt, nahm den Antrag an, und so entstand sein erstes Quartett

Presto

welches gleich nach seiner Erscheinung ungemeinen Beyfall erhielt, wodurch er Muth bekam, in diesem Fache weiter zu arbeiten.

Die strengen Theoretiker fanden indessen an Haydns Kompositionen manches auszusetzen, und sie schrieen besonders über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleyen. Er liess sich dadurch nicht irre machen, denn er hatte sich bald überzeugt, dass man bey der ängstlichsten Befolgung der Regeln öfters die geschmack- und empfindungs-

lonesien Arbeiten liefere, dass blosse Willkühr vieles zur Regel gestempelt habe, und dass absolut in der Musik nur dasjenige verboten sey, was das feine Ohr beleidige.

(Die Fortsetzung folgt.)

## Nachrichten.

Berlin, d. 25sten Jun. Am 10ten dies. ward das Frohnleichnamsfest zum erstenmal in der katholischen Kirche vor einer sehr zahlreichen, auch aus Mitgliedern andrer Religionsparteyen bestehenden Gesellschaft gefeyert. Den Glanz der festlich geschmückten Kirche erhöhte man der schönsten Messen von Haydn, unter des Kapellm. Weber Direktion vortrefflich executirt.

Den 7ten Jun. gab Hr. Assess. Schmidt, dessen Konzert in Leipzig Ihre musikal. Zeit. erst kürzlich beurtheilte, zum Besten mehrerer armen unständigen Familien ein Konzert, Frühlingsfeyer genannt, im Gartenlokal der Freymaurerloge zu den drey Weltkugeln. Das Konzert eröffnete Mozarts Hymnus Splendente te deus etc. mit der gewählten Orchesterbegleitung. Dann deklamirte Hr. Beschort Klopstocks Frühlingsfeyer mit Orchesterbegleitung von Zumsteeg. Ueber diese passende, gefühlvolle Komposition braucht ich so wenig, als über die darauf folgende neue Pastoral-Sinfonie von Beethoven etwas zu sagen, da beyde Stücke erst vor kurzem in Ihrer Zeit. beurtheilt worden sind. Auch hier machten sie, wie in Leipzig, tiefen Eindruck. Den Beschluss machte Mozarts Motette: Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben etc. und das herrliche, mit Chor und Solosätzen abwechselnde, ganz originell begleitete Stück beurkundete aufs neue den genialen Geist dieses unerschöpflichen Tonsetzers. — Den 3ten gab man zuerst, und seitdem mehreremals, mit immer neuem Beyfall, Kotzebue's Trauerspiel: Ubaldo, in 5 Akten. Hr. Musikdir. Seidel hatte die zur Handlung gehörige Musik komponirt, namentlich im ersten Akt einen einfachen ländlichen Marsch (Harmoniemusik hinter der Scene), einen lebhaften Chor, und eine Art Opferhymne ohne Gesang. Die Musik war voll Empfindung, sanft und dem Gegenstande angemessen, mehr feyerlich als froh.

Wien, den 6ten May *). (Uebersicht des März und April.) An Konzerten fehlt es in unserer Kaiserstadt zwar das ganze Jahr nicht, aber besonders fruchtbar in dieser Hinsicht waren die Monate März und April. So gab uns die rühmlichst bekannte Künstlerin, Mad. Hendel, mit Hrn Prelo, drey musikalische Deklamationen, den 4ten 14ten und 19ten März. Den 5ten gab Hr. Kraft, der Sohn, im kleinen Redouten-Saal Konzert, wobey er sich auf dem Violoncell hören liess. Dass K. auf diesem Instrumente viel leistet, und dass er in unserer Stadt einer der bravsten Violoncellspieler ist, ist bekannt; man schien es aber nicht lassen zu können, Vergleichungen zwischen unserm und B. Rombergs Spiel anzustellen, wo Ersterer denn freylich gegen den Zauber der Letzteren verlieren musste. Den 12ten gab Ign. Moscheles, 14 Jahr alt, Schüler im Contrapunkt von Albrechtsberger, und in der höheren Anwendung der Komposition von Salieri — (wie auf dem Anschlagzettel stand) ebenfalls im kl. Redout. Saal Konzert. Er dirigirte eine Sinfonie von seiner Komposition, und spielte ein Konzert auf dem Piano-Forte von Mozart. Er berechtigt zu Erwartungen. Den 18ten trat Hr. Ant. Heberle auf, und spielte ein Konzert von Cotrlien auf der Flöte. Obgleich H. ein braver Flötenspieler ist, so wollte doch sein Missgeschick, dass er nicht

*) Erst jetzt eingegangen.

einmal die Unkosten hereinbrachte, welches einst Jahre lang keinem Künstler hier in Wien wiederfahren ist. Den 25ten wurde im Theater nächst dem Kärnthnerthore für die drey Inspicienten der Oper, die Hrn Saal, Vogl und Weinmüller, Akademie gegeben, wobey acht Kriegslieder von Collin, in Musik gesetzt von Jos. Weigl und Gyrowetz, abgesungen wurden. Bey dem allgemeinen Enthusiasmus, der zu dieser Zeit alle Herzen unserer Monarchie und vorzüglich die der Wiener ergriff, konnte diesen Liedern, ungeachtet sich nicht alle zu den Besten in der musikalischen Behandlung erheben, eine gute Aufnahme nicht fehlen. Am 28ten wurden dieselben wiederholt, desgleichen am 2ten und 16ten April im grossen Redouten-Saal, wobey jedesmal der Saal zum Erdrücken voll war. Der Enthusiasmus stieg immer höher und der Beyfall war gränzenlos. Nicht unverdient, in Hinsicht auf Musik, wurde dieser Beyfall zu Theil den Liedern: Des Volkes Wunsch, — (von einem ungenannten Dichter) Der Marsch, und Marsch von Collin, mit Musik von Weigl. Referent hebt besonders den Marsch hervor, welcher nach einer leichtfasslichen Volksmelodie komponirt worden, und eben so vollkommen für seinen Zweck geeignet war. Noch muss ich eines Genusses erwähnen, welchen uns unser Seidler aus Berlin — (möchte er doch immer unser bleiben!) im verstärkten Konzerte des grossen Redouten-Saales gewährte. Er spielte ein Violin-Konzert von Lafont mit aller Reinheit, Rundung, Präcision, — und im wahrhaft gebildeten Geschmack. Was bey so wenigen Künstlern in diesem Grade angetroffen wird, ist sein grosser, klingender, kraftvoller Ton, welcher sich vom zartesten Piano bis zu der grössten Stärke gleich bleibt. Er nahm unsern Dank: unsere Herzen hatte er ohnehin gewonnen! — Was nicht übergangen werden darf, sind die sieben Worte von Haydn, welche den 20sten März im Theater der Leopoldstadt zum Vortheile des sämmtlichen Chor-Sänger gegeben wurden. Ungeachtet Mad. Bender erst zwey Stunden vor der Aufführung den ersten Sopran übernommen — (da Dem. Eigenwahl wegen zufälliger Hindernisse nicht singen konnte) so ging doch alles im Ganzen ziemlich gut; und wenn man bedenkt, was dieses geistreiche Werk für Leute erfordert, um nichts mehr wünschen zu lassen, so wird man auch, z. B. einiges Schwanken im Takte, Leuten, welche selten so schwere Musikstücke auszuführen haben, gern übersehen. — Den 26sten und 27sten März wurde im Theater nächst der Burg für die Wittwen und Waisen der musikalischen Societäts-Akademie die Schöpfung gegeben, und, wie gewöhnlich, durch 200 Tonkünstler ausgeführt. Das Haus war beyde Male voll, um so mehr, da die seit dem 11ten März so sehr erhöhten Theater-Preise für diese zwey Tage wieder auf die vormaligen herabgesetzt waren. Man bemerkte mit Vergnügen, dass unser würdiger Salieri, welcher das Ganze dirigirte, noch sehr viel Feuer besitzt, und wer wird nicht wünschen, dass dieser berühmte Mann noch lange bey dieser Kraft bleiben möge? Aber doch hätten wir gewünscht, dass Einiges nicht zu geschwind in den Bewegungen genommen worden wäre, indem es für das Gefühl unangenehm seyn musste, das Nachlassen in der Folge des Tonstückes zu bemerken, wie dieses vorzüglich bey der Arie Gabriels: Auf starkem Fittig schwinget sich etc. auffiel. Ausserdem ging die Aufführung dieses Meisterwerks, wie gewöhnlich, mit der grössten Präcision vor sich. Im Theater an der Wien wurde den 27ten März Händels Messias gegeben. — Den 9ten April gab Mad. Longhi, den 11ten Hr Joh. Müller, russisch-kaiserl. Kammermusikus, den 23sten Hr Ant. Romberg, und den 30sten Hr Wenz. Ferlo, alle, wie gewöhnlich, im kl. Redout. Saal, Konzert. Mad. Longhi spielte ein Konzert auf dem Piano-Forte mit vieler Leichtigkeit, auch kündigte Sie uns diessmal

ken „arabisches Konzert" auf dem Pian. an, wie sie voriges Jahr bey ihrer Akademie that. Hr. M. liess sich „auf dem neuen, von „ihm vervollkommneten Bassethorn, in einem „Konzert von seiner eigenen Komposition (?) „hören. Auf dem Anschlagzettel wurden alle „Freunde und Kenner der Tonkunst eingeladen, diese neue, äusserst wichtige Erscheinung zu hören, und zu beurtheilen, um wie „viel sie vollkommener, als das ehemalige Bassethorn sey. Auch diene das obbenannte „Instrument zugleich als ein Beweis, wie sehr „die jetzigen Klarinette noch in ihrer grossen „Unvollkommenheit liegen, um wie viel sie „ebenfalls auch verbessert werden könnten, „und zwar durch leichte Mühe. Auf dem „Bassethorn könne man jetzt ohne Unterschied „aus allen Tonarten, in allen Oktaven, mit „gleichem Rechte und Reinheit spielen, wie „auf einem jeden andern vollkommenen Instrumente." Und wirklich zeigte Hr. M., dass er über dieses schwierige und fast vernachlässigte, eben so schöne als tonreiche Instrument viel nachgedacht habe. Sein Spiel verräth Schule und Geschmack. Er erhielt vollen Beyfall, der ihm auch gebührte *). — In diesem Konzert spielte ein 10 jähriger Knabe, Namens Schacherlechner, der Sohn eines hiesigen Kaufmannes, ein Konzert auf dem Pian., von Joh. Nep. Hummel, und für seine Jahre mit fast unglaublicher Fertigkeit und einem seltenen Vortrag; besonders ist auch sein Doppeltriller, wegen der Rundung und Gleichheit, den er ihm sowol im Wachsen als Abnehmen zu geben wusste, zu loben. Das Konzert ist aus C dur, und macht wirklich eine vortheilhafte Ausnahme von manchen andern Klavier-Kompositionen dieses Komponisten; besonders macht der letzte Satz (Allegro) gerechten Anspruch auf Neuheit, und ist voll Kraft und Feuer. — Gerne möchte ich von einer Sinfonie, welche den übrigen Musikstücken vorausging, und welche unerträgliche Langeweile verursachte — schweigen, wenn man nicht jedem das Seinige geben musste. Diese Sinfonie aus Es dur ist von Hrn. Paul Struck, Schüler von J. Haydn, und Mitglied der königl. Schwedisch. musikal. Akademie zu Stockholm. Weder Geist, noch Arbeit, noch sonst irgend etwas, was einem Kunstwerke gerechten Beyfall erwirbt, ist darin anzutreffen. Das Missfallen war schon bey Wiederholung des ersten Theils des ersten Allegro-Satzes sichtbar, doch ist vielleicht nirgend das musikal. Publikum so voll Nachsicht gegen Künstler, als hier, besonders wenn der Künstler, so wie Hr. St., die Partitur vor sich, sich bestrebt, die Spielenden selbst zu leiten, und es, ehe das Werk zu Ende ist, immer noch etwas Gehaltvolleres erwartet: nirgends ist es aber auch wol beym Schluss des Ganzen gerechter, in

*) Zu wünschen wäre es, dass nur Hr. M. die wesentlichen Verbesserungen, die er bey seinem neuen und unvollkommenen Bassethorn anbrachte, mittheilte. Besonders dürfte kein nur zu viel davon sagen, dass es noch gebogen ist — und nicht, wie es der geachtete Verfasser des Aufsatzes: Ueber die Klarinette, im 10ten Jahrg. dies. Zeit. No. 25, in seiner Anmerkung wünscht, gänzlich die Form einer Klarinette hat; dass Hr. M. aber sein Instrument ebenfalls wie die Bratsche zur Violin behandelt hat, ja sogar den Alt-Schlüssel zur Verzeichnung eines Notenplans, statt des bisher üblichen Violin-Schlüssels wählte, und dass sein Umfang vom F der grossen Oktave bis in das dreygestrichene C, ja auch bis ins dreygestrichene F — also vier volle Oktaven — sich erstreckt. (Doch sind diese Töne über das dreygestrichene C nicht eben sehr zuverlässig.) So ginge denn das Bassethorn — nach dem Wunsche jenes Verf. des Aufs. Ueber die Klarinette, — wirklich um eine ganze Oktave tiefer, als die Klarinette. Hrn. M.s Instrument hat auch noch einen wesentlichen Vorzug, eben Klappen und so viele, als bey der Klarinette angebracht, und was bey diesen besonders lobenswerth, sind die kleinen Polster von Leder (Unterlagen) unter jeder Klappe, wo der Finger solche niederdrückt; dadurch ist das widrige Geräusch gehoben, welches sonst beym Druck der Klappe unvermeidlich ist. —

d. Verf.

Lob, wie zu Tadel. Beym folgenden, gar langweiligen Andante zeigte sich das Missfallen am deutlichsten. Man spreche ja nicht von Kabale: die kann wahrlich nicht aufkommen, sobald ein Werk gut ist, und öffentlich ausgeführt wird; denn das hiesige Publikum ist — besonders in Hinsicht auf Musik — zu gebildet, um nicht echte Waare von Flitterstaat zu unterscheiden. Keine Parteylichkeit schreibt dieses nieder, um so weniger, da man Hrn. St. als einen sehr redlichen und rechtlichen Mann schätzt. Die Wahrheit darf aber nicht verborgen bleiben, und das Schlechte muss wie das Gute, wenn die echte Kunst fortwährend gedeihen soll, zur Kenntnis gebracht werden. Eben darum muss aber auch noch hinzugesetzt werden, dass die Blas-Instrumente, und vorzüglich die Oboen, durch ihre schlechte Exekution viel dazu beytrugen, dass das Ganze keinen Eingang finden konnte.

(Der Beschluss folgt.)

### Kurze Anzeige.

*Trois Duos pour 2 Violons, dédiés à son ami Montbelliard, par P. Baillot.* Op. 8. Liv. 2. Offenbach, chez J. André. (Pr. 2 Fl.)

Hr. Baillot ist als ein vorzüglicher Violinist und als ein geschickter Lehrer der Violin bekannt. Sein Name ist durch die Violinschule des Conservatoriums, deren Verfasser er ist, auch zu den Ohren der deutschen Violinisten gekommen. Sollte jemand im Vertrauen auf diesen Ruhm nach den Kompositionen des Hrn. B. und insbesondere nach diesen Duos begierig greifen, und sich hier zu grossen Erwartungen berechtigt glauben, so müssen wir ihm vorläufig zu bedenken geben, dass zwischen dem kunstreichen Spieler und dem genialen Tonsetzer ein grosser Unterschied ist, und dass, wie die Erfahrung lehrt, sich beyde in einer Person selten vereinigt finden. Wir wollen hier nicht das Warum davon auseinandersetzen, das übrigens auch so schwer nicht zu finden ist, sondern dieses Werk des Hrn. B. nur als einen neuen Beleg zu dieser Erfahrung anführen. Immer ist uns in dem, was wir von B. sahen, eine gewisse Steifheit — etwas Gezwungenes und Kaltes, sichtbar gewesen, das sich auch in diesen Duos nicht verleugnen lässt. Die darin vorkommenden Melodieen haben wenig Reiz, die Zwischensätze und Passagen sind nicht natürlich und fliessend genug. Einige überraschende Ausweichungen und Modulationen machen das Ganze nicht interessanter, so wenig man Wasser in eine stärkende und nährende Brühe verwandelt, wenn man einige Pfefferkörner hineinwirft. Dabey ist in dem Gange der beyden Stimmen gegen einander — und überhaupt in der begleitenden Partie, etwas Hartes und Erzwungenes, das zwar Geräusch macht, aber dem Effekt schadet. Kurz, wir glauben, dass dieses Werk auf deutschem Grund und Boden, auf welchem genussreichere Pflanzen in Menge wachsen, wenig Glück machen und den Ruhm seines Vf. nicht eben vermehren werde, und wir halten uns nicht weiter darauf auf, ein Werk im Einzelnen durchzugehn, das uns im Ganzen so wenig Schönheit zu haben scheint.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten July. | Nº. 42. | 1809.

*Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.*

(Fortsetzung.)

Anfangs erhielt Haydn für seine Lektionsstunden monatlich zwey Gulden, nach und nach stieg aber der Preis bis zu fünf Gulden, und nun konnte er sich schon nach einem erträglichen Quartiere umsehen. Während er auf der Seilerstadt wohnte, wurden ihm seine wenigen Habseligkeiten sämmtlich gestohlen. Haydn schrieb seinen Eltern, sie möchten ihm doch Leinwand zu einigen Hemden schicken; der Vater kam nach Wien, brachte dem Sohn ein Siebenzehn-Kreutzer-Stück und die Lehre: „Fürchte Gott, und liebe deinen Nächsten!" Durch die Freygebigkeit guter Freunde sah Haydn seinen Verlust bald wieder ersetzt; der eine liess ihm ein schwarzes Kleid machen, der andere beschenkte ihn mit Wäsche u. dgl. m., und Haydn erholte sich durch einen zweymonatlichen Aufenthalt beym Baron Fürnberg, der ihn nichts kostete. Haydn wurde auch in dieser Periode für jährliche sechzig Gulden Vorspieler bey den barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt. Hier musste er an Sonn- und Festtagen um acht Uhr Morgens in der Kirche seyn, um neun Uhr spielte er die Orgel in der damaligen Gräfl. Haugwitzischen Kapelle, und um eilf Uhr sang er in der Stephanskirche. Jeder Gottesdienst wurde ihm mit siebenzehn Kreutzern bezahlt. Des Abends ging Haydn öfters mit seinen musikalischen Kameraden „gassatim", wo gewöhnlich etwas von seiner Komposition aufgeführt wurde, und er erinnerte sich, um das Jahr 1753 ein Quintett zu diesem Endzweck aufgesetzt zu haben.

Einst brachte er der Frau eines damals sehr beliebten komischen Schauspielers, Kurz, gewöhnlich Bernardon genannt, ein Ständchen. Kurz kam auf die Strasse, und fragte nach dem Komponisten der so eben gespielten Musik. Kaum hatte sich der ungefähr 19 jährige Haydn genannt, als Kurz in ihn drang, dass er ihm eine Oper komponiren solle. Vergebens schützte Haydn seine Jugend vor; Kurz flösste ihm Muth ein, und Haydn komponirte wirklich die Oper: der krumme Teufel — eine Satyre auf den hinkenden Theaterdirektor Affligio, die auch deswegen nach dreymaliger Aufführung verboten wurde.

Haydn verweilte gern bey der Geschichte seiner ersten Oper-Komposition, weil sie ihn an viele komische Züge Bernardons erinnerte. Harlekin entrinnt im krummen Teufel den Fluthen; um diese malerisch darzustellen, legte sich Bernardon seiner ganzen Länge nach über einige Stühle, und ahmte alle Bewegungen eines Schwimmenden nach. „Sehts mi, wie i schwimm! Sehts mi, wie i schwimm!" rief Kurz dem am Klavier sitzenden Haydn zu, welcher sogleich, zur grossen Zufriedenheit des Dichters, in einen $\frac{6}{8}$ Takt einfiel. — Als Haydn mit seiner Oper fertig war, brachte er sie zu Kurz. Die Magd wollte ihn abweisen, weil ihr Herr jetzt studire. Wie sehr erstaunte aber Haydn, als er durch ein Fenster an der Thüre den Bernardon vor einem grossen Spiegel stehen, Gesichter schnei-

den, und mit Händen und Füssen die lieblichsten Kontorsionen machen sah. Das waren die Studien des Herrn Bernardon — Haydn erhielt für seine Oper vier und zwanzig Dukaten, eine Summe, womit er sich damals für einen sehr reichen Mann hielt.

Neben der praktischen Musik und dem Unterricht darin war Haydn unermüdet in eigenen Kompositionen. Viele seiner leichten Klaviersonaten, Trios und dergl. mehr, fallen in diese Epoche, und er nahm dabey meistens auf das Bedürfniss und die Fähigkeit seiner Schüler Rücksicht. Nur wenige Originale sind ihm geblieben: er verschenkte sie, und hielt sich für geehrt, wenn man sie annahm; er wusste nichts davon, dass die Musikhändler gute Geschäfte damit machten, und er verweilte mit Wohlgefallen vor den Gewölbern, wo die eine oder die andere seiner Arbeiten im Drucke zur Schau gestellt war.

Im Jahre 1759 wurde Haydn in Wien bey dem Grafen Morzin als Musikdirektor mit zwey hundert Gulden Gehalt, freyer Wohnung und Kost an der Offizianten-Tafel angestellt. Hier genoss er endlich des Glücks einer sorgenfreyen Existenz; es ging ihm ganz gut. Der Winter wurde in Wien und der Sommer in Böhmen, in der Nähe von Pilsen, zugebracht. Er erzählte in seinen spätern Jahren gern, dass, wie er einst am Klavier sass, und die schöne Gräfin Morzin sich über ihn beugte, um in die Noten zu sehen, ihr Halstuch aus einander fiel. „Es war das Erstenmal, dass mir ein solcher Anblick ward; er verwirrte mich, mein Spiel stockte, die Finger blieben auf den Tasten ruhen. — Was ist das, Haydn, was treiben Sie? rief die Gräfin; voll Ehrerbietung antwortete ich: aber liebe gnädige Gräfin, wer sollte auch hier nicht aus der Fassung kommen?“

Haydn hatte in dem Hause eines Friseurs in Wien, (auf der Landstrasse) Namens Keller, öfters Unterstützung erhalten; er unterrichtete auch dessen älteste Tochter in der Musik, und seine Neigung zu ihr wuchs bey näherer Bekanntschaft; allein sie begab sich in ein Kloster, und nun entschloss sich Haydn, da sein Fortkommen durch einen fixen Gehalt einigermassen gedeckt war, auf dringendes Zureden des Friseurs und aus Dankbarkeit gegen ihn, dessen zweyte Tochter zu heyrathen.

Haydn zeugte keine Kinder in dieser Ehe; „mein Weib war unfähig zum Kindergebären, und daher war ich auch gegen die Reize anderer Frauenzimmer weniger gleichgültig.“ Ueberhaupt war seine Wahl nicht glücklich ausgefallen, denn seine Gattin war von einem gebieterischen, unfreundlichen Charakter, und er musste ihr seine Einkünfte sorgfältig verbergen, weil sie den Aufwand liebte, dabey bigott war, die Geistlichen fleissig zu Tische lud, viele Messen lesen liess, und zu milden Beyträgen bereitwilliger war, als es ihre Lage gestattete. Haydn antwortete mir einst, als ich den Auftrag hatte, mich zu erkundigen, wie eine erwiesene Gefälligkeit, für die er nichts annehmen wollte, seiner Frau erstattet werden könnte: „Die verdient nichts, und ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist.“ Sie starb im Sommer 1800 zu Baden bey Wien.

Als Musikdirektor im Dienste des Grafen Morzin komponirte Haydn seine erste Symphonie.

Der Graf verschwendete in kurzer Zeit sein ansehnliches Vermögen, er musste daher sein Orchester entlassen, und Joseph Haydn kam am 19ten März des Jahrs 1760 als Kapellmeister zu dem Fürsten Nikolaus Esterhazy, dem die oben angeführte Symphonie gefallen hatte, mit einem Gehalte von vier hundert Gulden und andern Emolumenten. Haydns Vater genoss noch das Vergnügen, seinen Sohn

in der blauen, mit Gold besetzten Husarenuniform zu sehen, und von dem Fürsten viele Lobsprüche über das Talent seines Sohnes zu hören. Kurze Zeit nach diesem Besuch stürzte, als Meister Mathias eben bey der Arbeit war, ein Holzstoss neben ihm zusammen; es wurden ihm einige Rippen zerbrochen, und er starb bald darauf.

Fürst Nikolaus Esterhazy war ein geschmackvoller Kenner und leidenschaftlicher Liebhaber der Tonkunst, auch ein guter Violinspieler. Er hatte eine eigene Oper, Komödie, ein Marionetten-Theater, Kirchen- und Kammer-Musik. Haydn hatte die Hände voll zu thun; er komponirte, er musste alle Musiken dirigiren, alle einstudiren helfen, Unterricht geben, sogar sein Klavier im Orchester selbst stimmen. Er verwunderte sich öfters, wie es ihm möglich gewesen sey, so vieles zu schreiben, da er so manche Stunden durch mechanische Arbeiten verlieren musste. Die Haydnschen Kompositionen von 165 Stücken auf das Bariton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nikolaus Esterhazy, vom Oratorium Il Ritorno di Tobia, von vielen Messen und Kirchenstücken, von den Opern Acide e Galatea, La Canterina, L'incontro improviso, Lo Speziale, La Pescatrice, Il mondo della luna, L'isola disabitata, L'infedeltà fedele, La fedeltà premiata, La vera costanza, Orlando Paladino, Armida, L'infedeltà delusa, Genovefens vierter Theil, Philemon und Baucis, Dido, die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus, desgleichen von vielen Trios, Quartetten, Liedern, Konzerten und Symphonieen gehören in die Periode von 1761 bis 1790, wo Fürst Nikolaus Esterhazy mit Tode abging. Haydn brachte diese dreyssig Jahre meistens zu Eisenstadt in Ungarn, mit seinem Fürsten zu, und nur im Winter kam er auf zwey bis drey Monate nach Wien. Er wusste es selbst nicht, wie berühmt er im Auslande war, und er erfuhr es nur zuweilen durch reisende Freunde, die ihn besuchten. Viele derselben, auch Glück, riethen ihm, nach Italien und Frankreich zu reisen; aber seine Furchtsamkeit und seine beschränkte Lage hielten ihn zurück, und wenn er gegen seinen Fürsten ein Wort davon fallen liess, so drückte ihm dieser ein Dutzend Dukaten in die Hand, und nun liess er wieder alle solche Projekte fahren. Haydn glaubte selbst, dass er bey seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumental-Begleitung ein vorzüglicher Operncompositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen. Zweymal betraf ihn der Unfall, dass ihm sein Haus in *Eisenstadt* abbrannte, und jedesmal liess es der Fürst wieder aufbauen; einige Haydnsche Opern und andre Kompositionen wurden dabey ein Raub der Flammen, und es existirt schwerlich noch eine Kopie davon.

Wenn übrigens Haydns äussere Lage nichts weniger als glänzend war, so verschaffte sie ihm dagegen zur Ausbildung seines vielseitigen Talents die beste Gelegenheit. „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden."

Haydn hatte von seinen Opern, die dem grossen Publikum wenig bekannt wurden, im Ganzen eine gute Meynung, ungeachtet er wohl einsah, dass sie in ihrer ursprünglichen Gestalt in der neueren Epoche schwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten.

Das Oratorium: Il Ritorno di Tobia, schrieb Haydn im Jahr 1774, um in die Witwen- und Waisen-Gesellschaft für die Musiker in Wien aufgenommen zu werden. Dieses Gesuch wurde ihm, gegen Erlegung der vorgeschriebenen Einlage, bewilliget, wie

genen war aber sein Befremden, als ihm am folgenden Tage von den Vorstehern nachträglich erklärt wurde, dass er sich auch verbindlich machen müsse, auf jedesmaligen Verlangen Kantaten, Oratorien, Symphonieen u. dergl. m. für die Gesellschaft zu schreiben. Der Fürst Esterhazy war über diese Zumuthung so aufgebracht, dass er Haydn befahl, seine Einlage sogleich zurückzufodern. Im Jahr 1792, nach seinem ersten Aufenthalt in England, wurde Haydn, ohne es verlangt zu haben, unentgeldlich als Mitglied der Gesellschaft erwählt.

Im December 1808 wurde das Oratorium Il ritorno di Tobia, von Hrn. Neukomm überarbeitet, und nach dem heutigen Geschmack reicher instrumentirt, wieder in Wien zum Besten der musikalischen Wittwen- und Waisengesellschaft aufgeführt. Die darin befindlichen Chöre sind voll Kraft und Nachdruck, und sie erhielten den grössten Beyfall; aber die Anlage des ganzen Oratoriums ist verfehlt, und viel zu einförmig; von Anfang bis zu Ende folgt auf den wenig interessanten Dialog immer nur eine Arie, ohne allen Wechsel mit Duos und Trios. Der Dichter (Johann Gaston Boccherini aus Lukka) behandelt die Rückkehr des Tobias und die geheilte Blindheit seines Vaters blos historisch, und man muss bedauern, dass der Dichter und der Musiker ihre Mühe nicht auf einen günstigeren Stoff verwendet haben.

Unter manchen Anekdoten, deren sich Haydn aus seinen früheren Jahren erinnerte, sey es mir vergönnt, hier einige einzuschalten.

Er hatte einst eine dringende Komposition zu verfertigen, und befahl daher seinem Bedienten, Niemanden vorzulassen; kurz darauf führte der Zufall einige Fremde herbey, ihnen Bediente machte ihnen den Befehl seines Herrn kund, sie erklärten aber, dass sie, nur um Haydn kennen zu lernen, nach Ungarn gereist wären, und dass es ihnen sehr leid thun würde, diesen Zweck nicht erreicht zu haben. Der Bediente hiess sie im Vorzimmer niedersitzen, und stellte sich horchend an die Thüre des Zimmers, wo Haydn am Klavier phantasirte. Als er im Laufe seiner Ideen stark am Basse rauschte, rief der Bediente auf einmal den Fremden zu: nun werden Sie meinen Herrn bald sehen können, „denn er arbeitet schon im Groben.“

Um das Jahr 1770 war Haydn in ein hitziges Fieber verfallen, und der Arzt hatte ihm während seiner allmäligen Genesung aufs strengste verboten, sich mit Musik zu beschäftigen. Bald darauf ging Haydns Gattin in die Kirche, nachdem sie vorher der Magd ernstlich eingeschärft hatte, ihren Herrn zu bewachen, dass er nicht ans Klavier komme. Haydn that in seinem Bette, als ob er nichts von diesem Befehle gehört hätte, und kaum war seine Gattin fort, als er die Magd mit einem Auftrage aus dem Hause schickte. Nun schwang er sich eilends an sein Klavier, mit dem ersten Griffe stand die Idee einer ganzen Sonate vor seiner Seele, und der erste Theil wurde beendiget, während seine Frau in der Kirche war. Als er sie zurückkommen hörte, warf er sich geschwind wieder ins Bett, und hier komponirte er den Rest der Sonate, die nur Haydn nicht mehr genauer zu bezeichnen wusste, als dass sie fünf — Kreutze habe.

Unter der Kapelle des Fürsten Esterhazy befanden sich mehrere junge, rüstige Ehemänner, die im Sommer, wo sich der Fürst auf seinem Schlosse Esterhaz aufhielt, ihre Weiber in Eisenstadt zurücklassen mussten. Gegen seine Gewohnheit wollte der Fürst einst den Aufenthalt zu Esterhaz um mehrere Wochen verlängern, die zärtlichen Eheleute, äusserst bestürzt über diese Nachricht, wandten sich an Haydn, und baten ihn, Rath zu schaffen.

Haydn kam auf den Einfall, eine Symphonie zu schreiben, (die unter dem Namen der Abschieds-Symphonie bekannt ist) in wel-

cher ein Instrument nach dem andern verstummt. Diese Symphonie wurde bey der ersten Gelegenheit in Gegenwart des Fürsten aufgeführt, und jeder von den Musikern war angewiesen, so wie seine Partie geendigt war, sein Licht auszulöschen, die Noten zusammenzupacken, und mit seinem Instrumente unter dem Arme fortzugehen. Der Fürst und die Anwesenden verstanden den Sinn dieser Pantomime sogleich, und den andern Tag erfolgte der Befehl zum Aufbruch von Esterhaz.

So erzählte mir Haydn die Veranlassung zur Abschieds-Symphonie, und die Variante, dass Haydn dadurch seinen Fürsten von dem Vorsatze, seine ganze Kapelle zu entlassen, abgewendet, und so vielen Menschen ihren Erwerb wieder gesichert habe, ist zwar poetisch schöner, aber nicht historisch richtig.

Die Jagd und der Fischfang waren Haydns Lieblings-Erholungen während seines Aufenthalts in Ungarn, und er konnte es nicht vergessen, dass er einst mit Einem Schuss drey Haselhühner erlegt habe, welche auf die Tafel der Kaiserin Marie Theresia kamen; ein andermal zielte er auf einen Hasen, er schoss ihm nur die Ruthe ab, aber er tödtete zugleich einen Fasan, der zufälligerweise in der Nähe war, und sein Hund, welcher den Hasen verfolgte, erwürgte sich in einer Schlinge. Im Reiten hatte es Haydn zu keiner Fertigkeit gebracht, denn seitdem er auf den Morzinschen Gütern von einem Pferde heruntergefallen war, getraute er sich nie wieder, eines zu besteigen. Auch Mozart, der sich gern eine Bewegung zu Pferde machte, war dabey immer voll von banger Furcht.

Als Haydn einst mit Dittersdorf in Wien über die Strasse ging, hörten sie in einem Bierhause Haydnsche Menuetten sehr schlecht aufspielen. Wir müssen uns doch mit diesen Stümpern einen Spass machen, sagte einer dem andern, beyde traten in das Bierhaus, liessen sich einschenken, und hörten eine Weile zu. Von wem sind denn diese Menuetten? fragte endlich Haydn. Man nannte ihm seinen Namen. Ach, das ist ja erbärmliches Zeug! rief er aus. Die Musikanten geriethen darüber so in Harnisch, dass ihm einer derselben die Violine an den Kopf geworfen haben würde, wenn er nicht schleunig die Flucht ergriffen hätte.

Um das Jahr 1780 schrieb eine Offiziers-Tochter aus Coburg an Haydn, sie sey mit ihrem Geliebten, einem Hauptmann, einem Pudel und einem Freunde spazieren gegangen; der Hauptmann habe die Talente seines Pudels gerühmt, und gewettet, dass der Hund einen Thaler, den er unter ein Gesträuch legen wollte, wieder finden würde. Die Wette wurde angenommen. Man war zu Hause, als der Hauptmann seinem Pudel: Such, verloren! zurief. Sogleich ging der Hund nach der Gegend zurück, wo sein Herr spazieren gegangen war. Durch Zufall hatte sich ein reisender Schneider unter den Schatten des bewussten Gesträuchs gesetzt, er erblickte, seiner Ruhe pflegend, den Thaler, und steckte ihn in die Tasche. Bald darauf kam der Pudel, er roch den Thaler, und schmeichelte dem Schneider. Dieser, hoch erfreut, in einer Stunde einen Thaler und einen Pudel gefunden zu haben, der ihm so schön that, nahm ihn mit sich auf die Herberge in die Stadt. Der Pudel bewachte in der Nacht die Kleider des Schneiders; als aber am frühen Morgen die Thüre des Zimmers geöffnet wurde, schlich er sich mit den Beinkleidern des Schneiders hinaus, und brachte sie sammt dem Thaler seinem Herrn.

Dieses kleine Abenteuer wurde unter dem Titel der schlaue und dienstfertige Pudel, in Verse gebracht, und Haydn sollte das Lied für die Offiziers-Tochter in Musik setzen. Sie schrieb ihm, sie wäre arm, sie habe sein gutes Herz rühmen gehört, und hoffe, er werde sich mit dem beygelegten Dukaten begnügen. Sogleich machte sich Haydn an die Komposition des Lieds, er schickte den Dukaten zu-

rück, und schrieb den Schönen, dass sie zur Strafe für ihre üble Meynung, als ob er sein Talent aus Gefälligkeit gegen eine liebenswürdige Person nicht niemals anwenden würde, ihm ein paar Strumpfbänder stricken sollte. Die Bänder, aus rother und weisser Seide mit einer gemalten Guirlande von Vergiss-mein-nicht, kamen richtig an, und Haydn bewahrte sie sorgfältig bey seinen Juwelen auf. Im Jahr 1808 wurde das Lied bey Breitkopf und Härtel neu aufgelegt.

Ein Domherr in Cadix forderte Haydn um das Jahr 1785 auf, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreutze zu verfertigen, welche einer Feyerlichkeit angemessen seyn sollte, die jährlich während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix statt fand. Man überzog an dem bestimmten Tage die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche mit schwarzem Tuche, und nur eine in der Mitte hängende Lampe von grossem Umfange erleuchtete das heilige Dunkel. Zu einer bestimmten Stunde wurden alle Thüren verschlossen, und die Musik begann. Nach einem zweckmässigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. Sobald sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel kniend vor dem Altar nieder. Die Musik füllte diese Pause aus. Der Bischof betrat zum zweyten-, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein.

Es war gewiss eine der schwersten Aufgaben, ohne untergelegten Text, aus freyer Phantasie, sieben Adagios auf einander folgen zu lassen, die den Zuhörer nicht ermüden, und in ihm alle Empfindungen wecken sollten, welche im Sinne eines jeden von dem sterbenden Erlöser ausgesprochenen Wortes lagen. Haydn erklärte auch öfters diese Arbeit für eine seiner gelungensten. Erst viele Jahre hernach bearbeitete ein Domherr in Passau einen deutschen Text zu der Haydnschen Musik, und so wurde die Behauptung van Swietens, dass sich unter jede Haydnsche Komposition ein passendes Gedicht schreiben liesse, bey diesem wörtlich bestätigt. Breitkopf und Härtel in Leipzig liessen dieses Werk im Jahr 1801 drucken.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

## NACHRICHTEN.

---

Wien, d. 6ten May. (Beschluss.) Hr. Ant. Romberg, Bruder des Violoncellisten, Bernhard, spielte ein Konzert auf dem Fagott. Sein Ton ist schön, voll, rund und rein und seine Höhe einzig. Man wollte behaupten, sein Spiel wäre nicht deutlich genug; man hatte nicht ganz Unrecht, was die Tiefe bey geschwinden Passagen betrifft, aber das ist auch das Einzige, was man an seinem Spiel auszustellen könnte. Der Name Romberg dürfte in Zukunft — da alle uns bis jetzt bekannte R. so vorzügliche Künstler sind — schon genug seyn, um alle Empfehlungsschreiben entbehrlich zu machen. Den Beschluss für diesen Monat — (und bey diesen kriegerischen, den Künsten so unholden Zeiten, vielleicht auch auf lange hinaus) machten die Herren Went und Fuita. Erster liess sich in einem Konzert auf der Oboe von Krommer, Letzter in einem Violin-Konzert von Spohr (D moll) hören. Lobenswerth sind sie beyde, dass sie uns durch solche schätzbare Werke Genuss verschaffen wollten, denn unter zehn Virtuosen spielt jetzt kaum einer mehr fremde Kompositionen; sie glauben, (wenigstens die Mehrzahl) dass, wenn sie als angehende Tonkünstler Talente in sich fühlen, sie auch als Komponisten auftreten müssten, so dass man jetzt oft genug das Spiel zu loben, aber nicht viel seltener die Kompositionen zu tadeln bekömmt. Das war denn hier der Fall nicht. Hr. W. trug sein Oboe-

Konzert (F dur) mit Geschicklichkeit und vielem Fleiss vor; doch fehlt ihm die zarte Schule, und der Vortrag der Nuance. Sein Ton ist zwar ziemlich gleich, aber seine Oboe war leider fast um einen Viertel-Ton zu hoch! Hr. F. ist ein Schüler des Hrn. Anton Wranitzky, Kapellm. in Diensten des regierenden Fürsten v. Lobkowitz. Er ist noch ein junger Mann, und durch anhaltenden Fleiss kann er noch ein braver Violinspieler werden; jetzt aber hat er noch in Passagen zu wenig Sicherheit; besonders unrein sind seine Decime-Spannungen, und sein Ton ist — (wie man hier sagt) spitzig, oder schneidend, welches, zumal im Adagio, unangenehm ist. Da wegen plötzlicher Unpässlichkeit der Dem. Buchwieser die angekündigte Arie nicht gegeben werden konnte, so wurden wir durch die bekannte, feurige Ouverture aus Prometheus von Beethoven hinlänglich schadlos gehalten, sie ward auch vortrefflich ausgeführt. Eine Sonate für Pianof. und Waldhorn von Beethoven, durch die Hrn. Czerny und Hradetzky vorgetragen, wollte ein aber den Genuss nicht verschaffen, den sie, gut vorgetragen, geben muss. Hr. Cz. spielte brav und mit Geschmack, (ungeachtet das Pianof., dessen Töne dumpf, gleichsam abgehackt waren, nicht zum besten für einen Konzert-Saal geeignet war,) dass man aber, wenn man diese Sonate durch den berühmten Waldhornisten Punto vortragen hörte, sie unmöglich mit Vergnügen von H., dessen Töne ungleich, unrein, und öfters greulich durch ihre [illegible] mehr hören kann, ist hier zu bemerken kaum nöthig. — Noch muss ich ein löbliches und nachahmungswerthes Unternehmen des Hrn. Adalb. Gyrowetz, Kapellm. der beyden Hoftheater, erwähnen. G. gab schon den 26ten Febr. d. J. in dem Hotel-Garni auf der Freyung ein Konzert zum Vortheile einer verarmten Familie; allein wegen verschiedener zusammengetroffener Umstände war die Einnahme davon wider alle Erwartung so gering ausgefallen, dass kaum die erforderlichen Auslagen gedeckt wurden. Um nun dieser Familie doch, so weit es in seinen Kräften stehet, zu helfen, und sie in den Stand zu setzen, dass sie ihren Erwerbungsweg wieder ordentlich fortwandeln könne, wollte G. noch einen zweyten Versuch mit einem Konzert in dem k. k. Augarten-Saale den 4ten May früh um 8 Uhr wagen, allein dieses kam wegen der zu schnell auf einander gefolgten politischen Ereignisse nicht zu Stande. — Dank indessen dem Menschenfreunde für seinen guten Willen! —

So reich wir demnach in diesen zwey Monaten an Konzerten waren, so sehr fehlte es uns an bedeutenden Opern.

Eine Oper, Ariadne und Theseus, in 5 Aufzügen, Text von Stegmayer, Musik von Fischer, (weiland Compositeur des Theaters an der Wien,) wurde ohne Beyfall gegeben. Man begreift nicht, wie St. zu seinen elenden Produkten immer Komponisten fand, welche Zeit und Mühe daran verschwendeten; wir wollen hoffen, dass künftig seine schalen Machwerke, der Kunst und den Künstlern zum Frommen, ohne Musik bleiben werden: denn beleben lässt sich eine todte Masse unmöglich. Zu bedauern ist es, dass die vierte Einnahme für die zurückgebliebene Witwe des Komponisten bestimmt war, bey welcher sie auch wahrlich nicht zum Besten befunden haben wird. Ueber Fischers Musik ist schon öfters gesprochen worden: dass es ihr gänzlich an Originalität mangle, und dass er so geschickt Reminiscenzen in seine Arbeit zu verweben wusste, dies bewährt sich auch bey diesem seinem Nachlasse. Ruhe den Todten!

Paers Leonore gefiel eben so wenig, wie das Grenzstädtchen, Singspiel in einem Akt, mit Musik von Riotte. Beyde wurden im Hoftheater gegeben.

Destomehr gefällt, Der lustige Schuster, Oper in zwey Akten, mit Musik von

Pilger, welche den 29sten April zum erstenmale im Theater an der Wien gegeben wurde. Bekanntlich ist sie wirklich beyfallswerth. Nicht allein dass die Fabel des Stücks gut, zusammenhängend und unterhaltend ist, und dass die durchaus passende Musik viel schönen Gesang enthält, so war auch die Aufführung so zusammengreifend, dass wir uns geraume Zeit nicht erinnern, so zufrieden das Schauspiel verlassen zu haben. Durchaus meisterhaft gab uns Dem. Buchwieser die Luise, Gemahlin des Gutsbesitzers, sowol im Spiel als im Gesang. Fest ergriff und führte sie diesen wirklich schweren Charakter durch, besonders im 2ten Akt, wo durch die Verwandlung aus einer reichen, bösen, herrschsüchtigen, harten Frau in die Frau des armen Schusters, sie sich auf einmal als solche behandelt sieht, und sich behandeln lassen muss. Wie leicht würde eine alltägliche Schauspielerin, anstatt, wie hier Dem. B., Mitleid für sich zu erregen, ins niedrig Komische gefallen seyn! Eben so liebenswürdig führte Mad. Patrille, geborne Eigensatz, ihre Rolle durch. Sie vergass nie, auch nicht nach dem Zauber der Verwandlung, als sie aus einer Schusterin an die Stelle der Gutsfrau gesetzt war, bey allen ihren schönen Kleidern und Meublen, dass sie die gutherzige Schustersfrau sey. Schade, dass ihre Stimme so sehr abnimmt! Die Uebrigen spielten und sangen nach ihren Kräften; nur wäre zu wünschen gewesen, dass die Rolle des Pilgers durch einen andern Sänger als Hrn. Weinkopf besetzt worden wäre: denn seine falschen Bass-Töne sind für ein gebildetes Ohr unerträglich.

N. Sehr.

Den 5ten May starb hier der geschätzte Klavierspieler und Compositeur, Friedrich Stelh, in der Blüthe seines Alters, im 29sten Jahre, an der Lungensucht. Als Künstler und als Mensch bleibt er seinen Freunden unvergesslich. Er verdiente wirklich selbst unter die ersten Klavierspieler Wiens gezählt zu werden. In Augsburg geboren, kam er vor fünf Jahren nach Wien, und studirte die Grundsätze des strengen Satzes und des General-Basses bey Vater Albrechtsberger. Die Pantomime, die Fee Radiante, aufgeführt in dem Theater der Leopoldstadt und von ihm komponirt, wurde mit Beyfall gegeben; und eine Oper, die Geister um Mitternacht, (noch unaufgeführt, ebenfalls für dieses Theater geschrieben,) zeigt, so wie jenes Stück, dass er für Theater-Musik viel Anlage hatte. Was von seinen Kompositionen für das Klavier herausgekommen ist, hat Ihre Zeitung, so wie das Publikum, mit verdientem Beyfall aufgenommen.

## Kurze Anzeige.

*Sonate à quatre mains pour Pianoforte, comp. par Steibel.* Oeuvr. 21. à Berlin, chez Concha. (Pr. 10 Gr.)

Sollte St. diese Sonate wirklich jetzt geschrieben haben? Schwerlich! Der ganze Zuschnitt ist zu sehr veraltet, das kurze Adagio und das Rondo zum Schluss sind gar zu unbedeutend, und der Satz oft unrein und nachlässig. Gründe genug, warum Ref. das Werkchen in dieses Komponisten früheste Zeit versetzen möchte. Der erste Satz jedoch ist, seiner gefälligen Melodie und seiner Lebhaftigkeit wegen, St.s nicht unwürdig. Das Ganze ist sehr leicht auszuführen; der Druck und das Papier sind ziemlich schlecht, und jener auch nicht fehlerfrey.

# ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten July. | Nº. 43. | 1809.


*Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.*

(Fortsetzung.)

Eine Hauptepoche in Haydns Leben ist sein Aufenthalt in England, und wir müssen daher auch bey demselben etwas länger verweilen.

Salomon, ein geborner Cöllner, und ehedem als Violinspieler bey dem Prinzen Heinrich von Preussen angestellt, hatte sich schon öfters von London aus in Briefen an Haydn gewendet, um ihn zu einer Reise nach England zu bewegen. Haydn antwortete stets dass, so lange sein Fürst lebe, er ihn nicht verlassen könne. Fürst Nikolaus Esterhasy starb am 28sten Sept. 1790, zu der Zeit, wo Gallini nach Italien gereiset war, um Sänger, und unter andern den berühmten Davide zu seinem Londner Professional-Concert in Hanover-Square zu werben. Salomon war ebenfalls in Cölln auf der Rückreise nach London begriffen, nachdem er mehrere deutsche Tonkünstler für Gallini engagirt hatte. Sobald er den Tod des Fürsten Esterhasy vernahm, eilte er nach Wien. Gegen Abend pocht er an Haydns Zimmer; Salomon tritt herein, und sein erstes Wort war: „Machen Sie sich reisefertig: in vierzehn Tagen gehen wir mit einander nach London.“ Haydn sträubte sich anfangs gegen den Vorschlag; er berief sich auf seine Unkenntnis der englischen Sprache, und auf seine Unerfahrenheit im Reisen: diese Einwendungen wurden aber bald beseitigt. Man kam überein, dass Haydn für eine Oper dreytausend Gulden, und in zwanzig Konzerten für jede neue, von ihm dirigirte Komposition hundert Gulden bekommen sollte. Haydn war also schon für fünf tausend Gulden gedeckt, und diese mussten von Gallini, sobald als Haydn den englischen Boden betreten haben würde, im Friesischen Wechselhause zu Wien deponirt seyn. Diese Vorsicht war nicht überflüssig, denn ohne sie wäre Haydn manchen Chikanen ausgesetzt gewesen, und seine Oper, Orfeo ed Euridice, wäre ihm nicht bezahlt worden, weil sie nicht in dem Saale aufgeführt werden durfte, den Gallini ohne vorläufige Bewilligung der Obrigkeit eröffnen wollte.

Mozart sagte bey einem fröhlichen Mahle mit Salomon zu Haydn: „Du wirst es nicht lange aushalten, und wol bald wieder zurückkommen, denn du bist nicht mehr jung.“ „Ich bin aber noch munter und bey guten Kräften,“ antwortete Haydn. Er war damals bald neun und fünfzig Jahre alt, aber das fand er nicht nöthig, zu entdecken. Wäre Mozart nicht schon am 5ten Dec. 1791 vom Tode übereilt worden, so würde er Haydns Stelle im Jahr 1794 in Salomons Konzerten vertreten haben.

Kurz vor seiner Abreise brachte Haydn dem König Ferdinand von Neapel, der zu dieser Zeit in Wien war, einige Arbeiten, die bey ihm bestellt waren. Uebermorgen wollen wir sie aufführen, sagte der König. Es thut mir unendlich Leid, versetzte Haydn, dass ich nicht zugegen seyn kann, denn übermorgen reise ich nach England. „Wie? und Sie haben mir versprochen, nach Nea-

pel zu kommen?" Der König verliess mit einigem Unwillen das Zimmer, und kam erst nach einer Stunde zurück. Haydn musste ihm noch einmal versprechen, nach seiner Rückkehr aus England eine Reise nach Neapel zu machen; er erhielt ein Empfehlungsschreiben an den Gesandten des Königs zu London, den Prinzen Castelcicala, und der König schickte ihm eine reiche Tabatiere nach.

Haydn rechnete die Tage, die er in England zubrachte, unter die glücklichsten seines Lebens. Er war daselbst allgemein geschätzt, es eröffnete sich ihm eine neue Welt, und er konnte sich durch reichlichen Verdienst endlich aus der beschränkten Lage reissen, in welcher er grau geworden war; denn im Jahr 1790 hatte er noch kaum zweytausend Gulden eigenes Capital.

Haydn trat seine Reise mit Salomon am 15ten Dec 1790 an. Sie machten in München Cannabichs Bekanntschaft, und in Bonn stellte ihnen der Churfürst Maximilian nach dem Gottesdienste seine ganze Kapelle vor, durch die er eine Haydnsche Messe hatte aufführen lassen. —

Haydn hat während seines Aufenthalts in England einige Bemerkungen über Verschiedenes was ihm begegnete, und was ihm an der Lebensweise und an den Gebräuchen der Britten auffiel, nur ganz rhapsodisch niedergeschrieben. Das wenigste davon würde meine Leser interessiren, und ich beschränke mich daher, aus diesen Heften besonders das, was auf Musik Bezug hat, auszuheben.

Am 5ten Nov. 1791 wohnte er einem Feste bey, welches durch die Ernennung des Lord Mayors veranlasst wurde. Nach der Tafel war ein Ball in drey Sälen; in demjenigen, worin sich der erste Adel aufhielt, wurden nur Menuetten getanzt, Haydn konnte es aber daselbst, theils wegen der Hitze in dem engen Raume, theils wegen der schlechten Tanzmusik, kaum eine Viertelstunde aushalten; denn „das ganze Orchester bestand nur aus zwey Violinen und einem Violoncell, und die Menuetten waren mehr polnisch, als nach deutscher und italienischer Art." In einem andern Saale, „welcher mehr einer unterirdischen Höhle glich, wurde englisch getanzt; die Musik war da besser, weil eine Trommel mitspielte, welche die schlechten Geiger deckte." In dem grossen Saale war die Musik zahlreicher und etwas leidlicher. „Hier hatten sich aber die Männer an die Tische zum Zechen gelagert. Das wunderbarste ist, dass der eine Theil hier tanzt, ohne einen Ton von der Musik zu hören, und bald an diesem bald an einem andern Tische, theils Lieder gebrüllt, theils Gesundheiten unter dem tollsten Aufschreyen und Schwenkung der Gläser: Hurrey, Hurrey, Hurrey! gesoffen werden."

Am 15ten Jan. 1791 besuchte Haydn den Dr. Herschel, und besah seinen grossen Telescop. „Herschel war in seinen jüngern Jahren in preussischen Diensten als Oboist; er desertirte mit seinem Bruder, kam nach England, nährte sich viele Jahre mit der Musik, wurde Organist zu Bath, und legte sich zugleich unablässig auf die Astronomie." Ob diese Angabe richtig sey, kann ich nicht verbürgen *).

Ueber die Oper, The Woodman, welche am 10ten Dec. 1791 in London gegeben wurde, macht Haydn folgende Bemerkung: „Es war an dem Tage, an welchem der bürgerliche Lebenslauf der Mad. Billington angekündiget wurde. Sie sang diesen Abend etwas furchtsam, doch sehr gut, (bey einer andern Gelegenheit sagt Haydn von ihr, sie sey ein grosses Genie). Der erste Tenor hat eine gute Stimme, und ziemlich gute Manier, ausser dass er den Falset übertrieben gebraucht.

*) Sie ist zu vervollständigen aus N. 47. des 3ten Jahrganges dieser Zeitung. d. Redakt.

Er machte einen Triller im hohen C und ging bis in das g. Der zweyte Tenor will das nämliche nachahmen, kann aber die Naturstimme nicht an den Falset anhängen, und ist noch dazu sehr unmusikalisch; er formirt sich ein neues Tempo, bald drey bald zwey Viertel, macht Abschnitte, wo es ihm einfällt, das Orchester ist aber sehr daran gewöhnt; der Führer desselben ist Hr. Baumgärtner, ein Deutscher, der aber beynahe seine Muttersprache vergessen. Der gemeine Pöbel in den Gallerieen ist durchaus in allen Theatern sehr impertinent, und giebt mit Ungestüm den Ton an. Das Parterre und die Logen haben manchmal viel zu klatschen, bis etwas Gutes repetirt werden kann. Es war eben heute Abend der Fall mit dem schönen Duett im dritten Akte, fast eine Viertelstunde ging mit pro und contra vorüber, bis endlich das Parterre und die Logen den Sieg davon trugen, und das Duett repetirt wurde. Die beyden Akteurs standen ganz ängstlich auf der Bühne. Das Orchester ist schläfrig."

„Am 21sten May 1791 war Giardini's Konzert in Ranelagh; er spielte wie ein Schwein."

Den 8ten Febr. 1792 war das erste Ancient-Concert; den 13ten Febr. nahm das Professional-Concert seinen Anfang, und am 17ten Febr. eröffnete Salomon das seinige in Hannover-Square. „Acht Tage vor Pfingsten hörte ich in St. Pauls Kirche viertausend Spital-Kinder nachstehendes Lied singen, ein Anführer gab den Takt dazu. Keine Musik rührte mich Zeitlebens so heftig, als diese andachtsvolle und unschuldige.

Adagio.

Alle Kinder sind neu gekleidet, und ziehen in Prozession ein; der Organist spielte ganz artig und einfach die Melodie vor, und alsdann singen alle zu gleicher Zeit den Gesang an."

Die Musik im Vauxhall fand Haydn am 4ten Jun. 1792 so ziemlich gut, und er sah daselbst Händels Statue von Stein aufgestellt.

Zur Zeit, wo Haydn in London war, fehlte es daselbst weder an theoretischen noch praktischen Musikern, und er machte davon folgendes Verzeichnis

Sänger und Sängerinnen: Mara, Storace, Billington, Casentini, Lops, Negri, Celestini, Corri, Benda, Mrss. Barthelemon und die Tochter, Schinotti, Maffei, (bella, ma poco musica) Capelletti, Davis (detta Inglesina, sie sang in Neapel als ein 15 Jahr alt war; jetzt ist sie etwas alt, aber sie hat eine gute Schule.) Mad. Secunda, (passabile) Poet Badini, Mad. de Sisley, Bacchierotti, Kelly, Davide, Albertarelli, Dorelli, Lazzerini, (im Pantheon) Mazzanti, Morelli, Calcagni (erster Sopran des Königs von Schweden) Crouch, Harrison, Simms, Miss Poole, Miss Bark, Mrss Bland, Miss Nield.

Compositoren: Baumgarten, Clementi, Dussek, Gyrowetz, Chorus, Dr. Burney, Hullmandel, Graff, Diettenhofer, Simeon, Arnold, Barthelemon, Schield, Carter, Cramer, Tomich, Ferke, Calicot (Scholar) la Trobe (dedicirte mir seine Klavier-Sonaten) Mazzinghi, (am Klavier im Pantheon) Friderich.

Klavierspieler: Clementi, Dussek, Gyrowetz, Diettenhofer, Burney, Mstrss. Burney, Hullmandel, Graf (zugleich Flautist.) Miss Barthelemon, Cramer, Hummel von Wien, Mrss. Jansen, Lenz, (noch sehr jung) Hässler

Violinspieler: Salomon, Giornovich, Cenmene, Clement, (petit) Schield, Hindmarsch, (Engländer) Scheener, (Deutscher) Raimondi, (Italiener) Marquis von Serra, Durazzo, Burghi, Felix Janiewicz, Jarowez, Giardini.

Violoncellisten: Grosdill, Menel, Mara, Sperati, Schram.

Oboisten: Fischer, Harrington, Lolli und sein Sohn, (kommen von Stockholm).

Flautist: Mr. Ashe.

Doktoren: Burney, Hess in Oxford, Arnold, Dupuis (ein grosser Organist).

Den 24sten Nov. 1791 wurde Haydn von dem Herzog von York auf sein Schloss nach Eatland, achtzehn Meilen von London, geboten; der Prinz, seine Gemahlin, eine preussische Prinzessin, und der Prinz von Wallis überhäuften ihn mit Ehrenbezeugungen; letzterer bat ihn um sein Portrait; zwey Tage hindurch wurde von Abends um zehn Uhr bis um zwey Uhr nach Mitternacht Musik gemacht.

Am 14ten Dec. speiste Haydn bey einem Hrn. Shaw; „Er empfing mich unten am Thore, und führte mich zu seiner Gattin, die mit ihren zwey Töchtern und mehreren Damen umgeben war. Da ich ringsum mein Compliment machte, wurde ich gewahr, dass alle Damen um den Kopf ein perlenfarbnes Band trugen, worauf der Name Haydn sehr zierlich in Gold gestickt war; Hr. Shaw hatte diesen Namen an den beyden Enden der Rockkragens von den feinsten Stahlperlen gestickt. Madam Shaw ist das schönste Weib, so ich jemals gesehen. Ihr Gemahl verlangte ein Andenken von mir; ich gab ihm eine Dose, die ich kurz zuvor um eine Guinee gekauft hatte, er gab mir dafür die seinige; als ich ihn einige Tage hernach besuchte, hatte er über meine Dose ein Futteral von Silber machen lassen, worauf oben eine Leyer sehr schön eingegraben war, und ringsum standen die Worte: ex dono celeberrimi Josephi Haydn. Die Mistriss gab mir zum Andenken eine Stecknadel.“ Auch das Band, welches sie an diesem Tage trug, bewahrte Haydn bey seinen bessern Kostbarkeiten.

„In dem ersten Konzert wurden von der neuen Symphonie in D das Adagio repetirt; in dem zweyten Konzert wurde der Chor und von obiger Symphonie das erste Allegro und das Adagio repetirt, im dritten Konzert wurde die neue Symphonie in b fa gegeben, und das erste und letzte Allegro wiederholt.“ „Hardy, Otto, Guttenbrunn, Hoppner, malten mein Portrait, Desose bossirte es in Wachs.“

„Den 28sten Nov. war ich in das Theatre of varietés amusantes in Savile-Row eingeladen; es ist ein Marionettenspiel, die Figuren werden gut dirigirt, die Sänger waren schlecht, das Orchester aber war ziemlich gut.“

„Mara sang vor ihrer Abreise nach Italien im Haymarket-Theater viermal die englische Oper Artaxerxes von Dr. Arnd. Sie erhielt jedesmal hundert Pfund und den ungestümsten Beyfall. In Oxford wurde sie ausgeklatscht, weil sie bey dem Händelschen Chor, Alleluja, nicht von ihrem Sitze aufstand.“

„Den 26sten März 1792, im Konzert bey Mr. Barthelemon, war ein englischer Prediger, der, als er mein Andante

hörte, in die tiefste Melancholie versank, weil ihm des Nachts zuvor von an einem Andante geträumt hatte, dass es ihm seinen Tod ankündige. Er verliess augenblicklich die Gesellschaft, ging zu Bette, und heute, d. 25sten April, erfuhr ich durch Hrn Barthelemon, dass dieser evangelische Geistliche gestorben sey.“

Den 15ten May 1792 war das letzte Konzert von Salomon in Hanover-Square

„eine Rotte stroppirter (krüppelhafter) Kerls, an nur vollem Halse dieses Lied sangen, schrieen dergestalt, dass man sie tausend Schritte weit von der Gasse in dem verborgensten Winkel hörte.“

In dem Tagebuch der ersten Londner Reise stand hinten folgender Vers, welchen Haydn vermuthlich irgend einem Freunde als ein Memento zurückgelassen hatte:

Kenne Gott, die Welt und dich, liebster Freund und
denk an mich! und denk an mich, kenne
Gott, die Welt und dich, liebster Freund.

Die englische Zeitungsblätter vom Jahr 1792, welche Haydn seinem Tagebuch beygelegt hatte, sind voll von Lobeserhebungen über die Originalität, die Vielseitigkeit und die Fruchtbarkeit seines Talents. Seinen ersten Versuch, englische Worte (der Sturm, auch bey Breitkopf und Härtel in Leipzig verlegt) in Musik zu setzen, krönte der beste Erfolg. Der Original-Text wird dem als Peter Pindar bekannten Dichter zugeschrieben, und heisst:

Hark! the wild uproar of the winds, and hark,
Hell's Genius roams the regions of the dark,
And thund'ring swells the horrors of the main.
From cloud to cloud the Moon affrighted flies,
Now darken'd, and now flashing through the skies —
Alas! bless'd calm, return, return again.

(Die Fortsetzung folgt.)

## NACHRICHTEN.

Wien, d. 26ten May *). Ich kann es nicht beschreiben wie stark und entscheidend ich den Unterschied des Zustandes der Musik in Italien und in Wien empfand, als ich vor einigen Monaten, nach vieljährigem Aufenthalt in jenem Lande, zu dieser Kaiserstadt zurückkehrte. In nichts zeigt sich aber dieser Unterschied schneidender, als erstens überhaupt in dem Fluge, welchen das Genius beyder Nationen so höchst verschieden genommen hat — und wo jetzt der italienische mit dünnen Fittigen nahe am Boden ungeachtet hin- und herflattert, der deutsche hingegen mit gewaltigem Flügelschlag über die Wolken strebt, und dann in der Ausführung der Instrumentalmusik. Da sich mein Ohr und mein Gefühl in so langer Zeit an die italienischen Orchester gewöhnt und ich die vaterländischen ziemlich aus dem Andenken verloren hatte, konnte ich anfänglich kaum aus dem frohen Erstaunen kommen; und so würde es jedem Kunstfreunde ergehen, der nicht selbst in Deutschland gelebt und das alles allmählich, und darum unvermerkt, werden gesehen, auch wol mitgemacht hätte. Hier führen doch die Orchester die Kompositionen so aus, wie man sich beym Lesen der Partituren die Ausführung vorstellt: dagegen sind die Italiener davon weit, weit entfernt. Sie stossen z. B. ab, was geschliffen seyn sollte, wenn ihnen jenes bequemer zur Hand ist, oder umgekehrt, oder der Eine stösst ab und der Andere schleift u. s. w.; Piano und Forte, ja auch der Takt, werden nur nach Willkühr der Sänger bestimmt; von Bässen wird gleichsam nur ein Schatten bemerkbar — welches daher kommt, dass weder Contrabassisten, noch selbst Violoncellisten, einen eigentlichen Bogenstrich haben, sondern den Bogen auf den Instrumenten nur etwa wie eine Feile gebrauchen, wozu noch das kommt, dass gegen Ein Violoncell zwey, ja wol drey Contrebässe stehen, welches, besonders bey laufenden Bässen, eine Undeutlichkeit und Verwirrung hervorbringt, die man sich in Deutschland kaum arg genug denken kann. In grossen Orchestern stehen, gegen 30 bis 40 Geigen, zwey oder drey Violoncells und fünf oder sechs Contrabässe, mit drey Saiten bespannt; und nun hierzu

*) Erst jetzt eingegangen.

zwey — sagt away — Violen! — Einzelne Instrumentisten, z. B. Hornisten, Klarinettisten, Hoboisten, trifft man, die brav sind, und trifft deren sogar nicht gar selten, doch können selbst diese mit den bessern Deutschen nicht verglichen werden. Von Fagottisten und Flötisten habe ich durch ganz Italien nicht einen Einzigen gehört, der sich einigermassen über das Mittelmässige erhoben hätte, und ich beurtheile sie noch nicht als eigentliche Solo-Spieler. Von Geigern kann ich mit Ueberzeugung nur einen einzigen ohne Einschränkung rühmen; nämlich Luigi Fa-ala in Neapel, den Bruder einer sehr guten Sängerin. Er hat sich in Frankreich vervollkommnet, und ist wirklich ein verdienstvoller Musiker. Francesco Mercori in Neapel, in früherer Zeit Festa's Lehrer, verdient aber auch mit Auszeichnung genannt zu werden. Er ist zwar schon ein sehr bejahrter Mann, lebt aber ganz für seine Geige, und kennet und will keine andere Welt, als die kleine mit vier Därmen bezogene. Er besitzt grosse Fertigkeit, liest und spielt das Schwerste gleich richtig weg, ist aber in einem besondern Geschmack versessen, aus dem er nun nicht mehr heraus kann. In Neapel, besonders unter dem Volke, gilt er für einen anstaunenswürdigen Ausbund musikalischer Talente. Wenn es heisst: in dieser oder jener Kirche spielt Merc. heute ein Solo — d. h. die obligate Violin zu einer Arie — so strömt alles hin, das Wunder zu vernehmen. Denn macht er oftmals Cadenzen, so lang — so lang, dass die andern Musiker nach der Fermate auf dem benachbarten Kaffeehause ein Frühstück einnehmen und doch noch zum Triller zurückkommen konnten. Seine Fertigkeit, und Uebung überhaupt, geht — oder vielmehr ging sonst, so weit, dass, da einst der berühmte Pugnani in einem Privathause ein Konzert gespielt und es für sein schwerstes erklärt hatte, das ihm Niemand leicht nachspielen werde — Merc. sich anbot, dies gleich auf der Stelle zu thun. Ah, lei scherza! sagte Pugnani. Ma no; erwiderte jener; che non scherza! so dico da vero! und nun ging's auch gleich drüber her, und er spielte so brav, dass ihn Pugn. umarmte und jener Aeusserung wegen förmlich um Vergebung bat. Merc. ist übrigens sehr von sich eingenommen, und wenn er spielt, so spiegelt er sich, mit schwärmerischer Verzuckung, gleichsam in sich selbst. —

Ich werde Ihnen in Zukunft mehr aus Italien erzählen; von hier aus ist jetzt nichts zu berichten. Und das ist auch ganz recht: wenn der Donner rollt, schweigt billig die Nachtigall.

---

Berlin, im July. Von Zeit zu Zeit hat das kunstliebende Publikum jetzt den Genuss, die Mozartschen Opern, und grösstentheils gut ausgeführt zu hören. Die reichsten Werke des in Kraft, in neuen Modulationen, und in Fülle der Harmonie überströmenden Komponisten sind wol unstreitig Figaro's Hochzeit und Don Juan. So wie die Besetzung der letzteren Oper hier ist, bleibt im Ganzen nur wenig zu wünschen übrig. Hrn. Beschorts Spiel ist ausgezeichnet schön, von der Ansicht aus, dass D. Juan weniger Libertin, als hartnäckiger, übermüthiger Bösewicht ist. D. Elvira wird jetzt von Mad. Lanz recht brav gesungen. D. Anna gibt nun Mad. Müller mit aller Kunst der virtuosenmässigen Sängerin; die schweren Recitative, das erste Duett, beyde Arien im 1ten und 2ten Akt, waren Beweise davon, welche auch das Publikum bey der Vorstellung am 28ten v. M. dankbar anerkannte. Auch Ottavio, Hr. Eunike, trug die zarte Arie zu Ende des 2ten Akts mit gewohntem Geschmack und schöner Rundung vor. Mad. Eunike, als Zerline, erfreuete durch ihr naives Spiel und ihre reine Metall-Stimme. Leporello war bey vorzüglich glücklicher Laune, und sein Spiel gewann en leben, wenn

noch seine Spässe mit unter etwas durchfielen. Die Gallerie hat freylich auch ihre Ansprüche, und es war — Sonntag —. Das Orchester zeigt unverkennbare Aufmerksamkeit, und auch Kunstsinn, bey Ausführung solcher Werke, die Präcision des Ensemble ist vortrefflich, und um so tadelnswerther, wenn ein einzelnes, vielleicht substituirtes Mitglied, wie diesmal die Oboe im Recitativ vor dem herrlichen 1sten Duett, und noch einige male, die Bemühung des Ganzen vereitelt und die Wirkung, so wie den Sänger, stört. — Noch wären einige Abänderungen des Zeitmaasses, das zuweilen übertrieben, zuweilen schleppend wird, und Anwendung der hier doch vorhandenen Posaunen, welche in der Geister-Scene zur Ausfüllung der Harmonie eigentlich unentbehrlich sind, zu wünschen, um Mozarts unsterblichem Genius sein volles Recht wiederfahren zu lassen. — Die herrlichen Gluckschen Opern *ruhen* leider nun bey uns, wer weiss, wie lange! Dass doch das Grosse und Schöne meistens nur von so kurzer Dauer ist! — Wir werden nächstens Anacreon von Grétry (?) hören — schwerlich ein Ersatz für Armide u. Iphigenia! —

## Recension.

*Deux Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, compos. par Mr. F. Baute.* Op. 5. à Amsterdam chez Hummel. (Pr. 3 Fl.)

Wir können den Geist und Charakter dieser Quartetten nicht kürzer und treffender bezeichnen, als wenn wir sie den weiland beliebten Pleyelschen sehr ähnlich nennen. Man findet hier leichte, und nicht eben neue, oder tief geschöpfte Melodien, mit Passagen, die sich recht gut greifen und auch recht artig klingen; und da nun die Kunstbedürfnisse sehr verschieden sind, so werden diese Quartetten gewiss auch ihre Liebhaber finden, wenn gleich der mehr gebildete, mit höher stehenden Werken in dieser Gattung vertraute Kunstfreund hier nicht eben befriedigt seyn, den Gedanken mehr Tiefe und Kraft, und ihrer ganzen Behandlung und Verbindung mehr Kunst wünschen wird. Rec. ist es mit diesen Quartetten gegangen wie mit manchem Theaterstück jetzt beliebter Dramaturgen, das er zwar einmal nicht ohne Vergnügen sahe und *unterhaltend* fand, zu dem er aber ein zweytes Mal zurückzukehren, sich doch nicht entschliessen konnte. In beyden Quartetten beginnen die ersten Sätze (Allegro moderato) ziemlich ernsthaft, aber sie erhalten sich in diesem Charakter nicht durchaus; es kommt dann so dies und das, das, weil es überall stehen kann, (und in der That auch nicht hier allein steht,) nicht viel sagt. Im ersten Allegro von No. 1. steht im zweyten Theile ein ziemlich langer und eben so unbedeutender Triolensatz, der hier gar nicht hinzupassen scheint. Von den kurzen, wenig ausgearbeiteten Adagiosätzen, lässt sich auch nicht viel rühmen. Am besten sind die raschen Schlusssätze in beyden Quartetten dem Komponisten gelungen; doch wird auch hier das Gewöhnliche in den Gedanken und das Breite und Gedehnte in der Ausführung durch den muntern Charakter und die rasche Bewegung nur weniger fühlbar. Die Begleitung — denn die drey übrigen Stimmen, den Bass hier und da ausgenommen, begleiten nur — ist blos füllend, und schreitet sehr monotonisch in langen Noten oder Achteln fort. Alles dies beweiset, dass es dem Verfasser — wo nicht an Talent, doch noch sehr an Einsicht in seine Kunst und an Erfahrung über den rechten Effekt mangelt. Uebrigens sind beyde Quartetten für einigermassen geübte Spieler nicht schwer auszuführen; wäre nur der Stich in der ersten Violin nicht so eng, dass man hin und wieder die Noten nur mit Mühe lesen! Auch ist dieser nicht ganz ohne Fehler.

## Kurze Anzeigen.

*Variations sur le Duo (la ci darem la mano) de Don Juan de Mozart pour le Violon, accompagnées d'un second Violon, Alto et Basse, comp. et ded. à Mons Kiesewetter par son eleve H. C Schmiedigen* Op 2 Vienne, chez Traeg et Fils. (Pr. 1 Fl)

Ref. erinnert sich beym Durchsehn dieser vorzüglich gelungenen Variationen des Vergnügens, mit welchem er dieselben vor längerer Zeit von Herrn Schmiedigen selbst in einem öffentlichen Konzert vorgetragen gehört hat. Sie behandeln eine der reizendsten Melodieen unsers Mozart, und die Ausarbeitung ist des Stoffes nicht unwürdig geworden. Das Thema ist überall festgehalten, und doch geht jede Variation in völliger Freyheit ihren Gang fort und erhält sich in ihrem Charakter. No. 1. und mehr noch No. 5. in Doppelgriffen können als Muster gelten, wie man für eine Violine zweystimmig schreiben soll. Kurz, diese Variationen verdienen den Liebhabern zum Studium empfohlen zu werden, um so mehr, da sie nicht leicht sind, und eine sehr zweckmässige Uebung darbieten. Möchte Hr. Schmiedigen, der ein guter Violinist und würdiger Schüler von Kiesewetter ist, und gegenwärtig in Presburg bey dem Grafen Amedé lebt, seine Musse zu ähnlichen Arbeiten benutzen!

---

*Sechs deutsche Lieder mit Begleit. von Guitarre oder Pianoforte, der Mad. J. E. Bernard zugeeignet v. Bergen.* 11tes Werk. Offenbach, b. Joh. André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Die Texte sind ziemlich gut gewählt und die Melodieen leicht und fliessend; weiter dürfte im Allgemeinen nichts hier zu rühmen, und, ausser mehrern Fehlern gegen Reinheit des Satzes, das Gewöhnliche und ziemlich Flache im Ganzen am meisten zu tadeln seyn. Im Einzelnen werden No. 5. und No. 6., als wirklich artige Kleinigkeiten, die, gut vorgetragen, eine gewisse angenehme Wirkung nicht verfehlen, am meisten gefallen. — Das Werkchen ist gut auf Stein gedruckt.

---

*Abendunterhaltung für eine Violine, gewidmet Hrn Joh. Tost, von Wenzel Krumpholz.* Wien und Pesth, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 3 Fl.)

Warum eben Abend-Unterhaltung? doch wol nicht zur Vorbereitung aufs Schlafengehen? denn würde Ref. wenigstens einige ziemlich schwierige, und auch einige recht angenehme Stücke nicht vorschlagen, manche andere, z. B. gewisse Menuetten mit sammt ihren verschiedenen Trios, würden eher zu diesem Behuf empfohlen werden können. — Im Ganzen darf man das Solo hier freylich nicht so nehmen, wie es unsre Vorfahren nahmen, und wie auch Bach Violin-Solos schrieb — so nämlich, dass keine andere Stimme dazu gesetzt werden kann; aber auch wie diese kleinen Handstücke von vielerley Art sind, (mancherley Tänze, kleine Andantes, kleine Variationen, u. dgl.) werden Liebhaber mehrere wirklich unterhaltend, und, da sie mit guter Kenntnis des Instruments gesetzt sind, auch anlockend finden. Der Stich ist schön.

---

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. №. 44. 1809.

*Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.*

(Fortsetzung.)

Haydn trat seine zweyte Reise nach England am 15ten Januar 1794 an, und sein Aufenthalt daselbst dauerte wieder ein und ein halbes Jahr.

Als er durch Schärding an der österreichischen Gränze kam, erkundigten sich die Mauthbeamten nach seinem Charakter. Haydn antwortete, er wäre ein Tonkünstler. Was ist das? fragte der Eine. Ein Hafner! (Thonkünstler, Töpfer,) antwortete der Andere. Allerdings, fügte Haydn hinzu, und dieser, der neben mir im Wagen sitzt, (sein Bedienter) ist mein Geselle.

Folgende Stellen finden sich in Haydns Tagebuch während seines Aufenthalts in England in den Jahren 1794 und 1795.

„Dr. Arnold komponirte eine Oper für Drurylane-Theater, weil der Unternehmer befürchtete, dass sie keinen Beyfall finde, so accordirte Dr. Arnold, dass er sie dreymal auf seine Kosten geben durfte. Er verwandete über siebenhundert Pfund darauf; der Unternehmer bezahlte aber jedesmal eine Menge Menschen, um die Oper auszupfeifen. Endlich überliess Arnold die Oper dem Unternehmer, der sie mit einigen Veränderungen, besseren Kleidern und Dekoration geben liess, und in einem Jahre zwanzig tausend Pfund dadurch verdiente; der Verleger allein gewann gegen fünf tausend Pfund, und der arme Componist verlor siebenhundert. O Spitzbuben!"

„Den 15ten Dec. 1794 war ich bey Mr. Bartleman, der das Ancient-Concert mit der Orgel dirigirt, und ziemlich gut spielt; seine Gattin hat eine sehr angenehme, biegsame Stimme, intonirt sehr richtig, ihre Aussprache ist deutlich, sie hat die Singart von Bertinotti, aber einen etwas zu geschwinden Triller."

„Wenn ein Sing-Klavier- oder Tanz-Meister für seine Lektion eine halbe Guinee verlangt, so fodert er bey der ersten Lektion ein Entreegeld von sechs Guineen. Dieses geschieht, weil des Winters viele Schottländer und Irländer aus Stolz ihren Kindern von den besten Meistern Unterricht geben lassen, und sie am Ende nicht mehr bezahlen können. Das Entreegeld fällt weg, wenn der Meister eine Guinee verlangt, die Guinee muss aber bey jeder Lektion bezahlt werden."

„Den 21sten Jan. 1795 speiste ich bey Dr. Parsons, wo der Zank entstand, welcher von den drey Doktoren, Parsons, Dupuis oder Arnold, die Antiphonie von Händel bey der Vermählung des Prinzen von Wallis im Orchester dirigiren sollte. Dr. Parsons ist Kapellmeister von der königl. Kapelle, die andern zwey sind Hoforganisten. Es ist aber in England der Organist das Oberhaupt in allen Kirchen, und die Sänger stehen unter ihm. Jeder von den dreyen wollte den Takt führen. Als ich gezwungen war, meine Meynung zu entdecken, sagte ich, der mindestjährige Organist solle die Orgel spielen, der andere solle seinen untergeordneten Singchor, und

II. Jahrg.

44

De Persons die Instrumental Performers dirigiren; und weil der Sänger immer den Vorzug vor dem Instrumentisten hat, so sollte Er mit seinem Chor rechts, der andere links stehen. Das wollten sie aber nicht, ich verliess die Gispeln (ein österreichisches Provinzialwort, statt Thoren) und ging nach Hause."

„Den 8ten Apr. 1795 war die Vermählung des Prinzen von Wallis mit der Prinzessin von Braunschweig. Am 10ten wurde ich zur Abend-Musik bey dem Prinzen von Wallis in Carltonhouse eingeladen; es wurde eine alte Symphonie gegeben, welche ich am Klavier accompagnirte, nachher ein Quartett; hierauf musste ich deutsche und englische Lieder singen. Die Prinzessin sang auch mit mir, sie spielte ein Konzert auf dem Pianoforte ziemlich gut."

„Den 1sten Febr. 1795 wurde ich durch den Prinzen von Wallis auf eine Abend-Musik zu dem Herzog von York eingeladen, wo der König, die Königin, ihre ganze Familie, der Herzog von Oranien u. s. w. zugegen waren. Es wurde nichts anderes als von meiner Komposition gespielt; ich sass am Klavier; endlich musste ich singen. Der König, der bisher nur Händelsche Musik hören konnte oder wollte, war aufmerksam; er unterhielt sich mit mir, und führte mich zur Königin, die mir viel schmeichelhaftes sagte. Ich sang mein deutsches Lied: „Ich bin der verliebteste." Auf den 3ten Febr. war ich zum Prinzen von Wallis eingeladen; den 15ten, 17ten und 19ten Apr. 1795 war ich eben daselbst, den 21sten bey der Königin in Buckinghamhouse."

„Den 14ten Nov. 1794 fuhr ich mit Lord Avingdon nach Preston, 26 Meilen von London zum Baron von Aston; er und seine Gemahlin lieben die Musik."

„Den 4ten May 1795 gab ich mein Benefiz-Konzert im Haymarket-Theater. Der Saal war voll von auserlesener Gesellschaft. a) Erster Theil der Militair-Symphonie; Arie (Rovedino); Concert (Ferlandy) zum erstenmale; Duett (Morichelli und Morelli) von mir; eine neue Symphonie in D und zwar die zwölfte und letzte von den Englischen, b) zweyter Theil der Militair-Symphonie; Arie (Morichelli), Concerto (Viotti), Scena nuova von mir, Mad. Banti (She sung very scenty, sie sang sehr mittelmässig). Die ganze Gesellschaft war äusserst vergnügt und auch ich. Ich machte diesen Abend vier tausend Gulden. So etwas kann man nur in England machen."

In englischer Sprache fügte Haydn seinem Tagebuch noch folgendes Verzeichniss der Werke bey, welche er vom 2ten Jan. 1791 bis 1795 in England komponirt, und eigenhändig geschrieben hatte:

| | | |
|---|---|---|
| Opera seria l'Orpheo | 110 | Blätter. |
| Sechs Symphonieen | 124 | — |
| Eine concertante Symphonie | 30 | — |
| Chor: der Sturm | 20 | — |
| Drey Symphonieen | 72 | — |
| Eine Arie für Davide | 12 | — |
| Gesänge für Gallini | 6 | — |
| Sechs Quatuors | 48 | — |
| Drey Sonaten für Broderip | 18 | — |
| Drey Sonaten für Preston | 18 | — |
| Zwey Sonaten für Miss Janson | 10 | — |
| Eine Sonate in F minor | 3 | — |
| Eine in g | 5 | — |
| Der Traum | 5 | — |
| Dr. Harrington's Compliment | 2 | — |
| Sechs Englische Lieder | 8 | — |
| Hundert Schottische Lieder | 50 | — |
| Funfzig dergleichen (für Napire) | 25 | — |
| Zwey Divertimenti für die Flöte | 10 | — |
| Drey Symphonieen | 72 | — |
| Vier Gesänge für Tattersal | 6 | — |
| Zwey Märsche | 2 | — |
| Eine Arie für Miss Poole | 5 | — |
| God save the King | 2 | — |
| Eine Arie mit vollem Orchester | 3 | — |
| Aufruf an Neptun | 3 | — |
| Die zehn Gebote Gottes | 6 | — |

| | | |
|---|---|---|
| Marsch für den Prinzen von Walis | 2 | Blätter. |
| Zwey Divertimenti mit verschiedenen Stimmen | 12 | — |
| Vier und zwanzig Menuets und Deutsche | 12 | — |
| Zwölf Balladen für Lord Abingdon | 12 | — |
| Verschiedene Gesänge | 29 | — |
| Canons | 2 | — |
| Ein Lied mit vollem Orchester | 2 | — |
| Für Lord Abingdon | 2 | — |
| Vier Contratänze | 2 | — |
| Sechs Lieder | 2 | — |
| Ouverture für Coventgarden | 6 | — |
| Arie für den Banti | 11 | — |
| Vier Schottische Lieder | 2 | — |
| Zwey Lieder | 1 | — |
| Zwey Contratänze. | 1 | — |
| | Summa 768 | Blätter. |

Ausser diesen von Haydn eigenhändig niedergeschriebenen Bemerkungen erinnere ich mich über seinen Aufenthalt in England noch folgendes von ihm gehört zu haben.

Ich fragte ihn einst im Scherz, ob es wahr wäre, dass er das Andante mit dem Paukenschlage komponirt habe, um die in seinen Konzerten eingeschlafenen Engländer zu wecken? „Nein, erhielt ich zur Antwort, sondern es war mir daran gelegen, das Publikum durch etwas Neues zu überraschen, und auf eine brillante Art zu debutiren, um mir nicht den Rang von Pleyel, meinem Schüler, ablaufen zu lassen, der zur nämlichen Zeit bey einem Orchester in London angestellt war (im Jahr 1792) und dessen Konzerte acht Tage vor den meinigen eröffnet wurden. Das erste Allegro meiner Symphonie wurde schon mit unzähligen Bravos aufgenommen, aber der Enthusiasmus erreichte bey dem Andante mit dem Paukenschlag den höchsten Grad. Ancora, Ancora! schallte es aus allen Kehlen, und Pleyel selbst machte mir über meinen Einfall sein Kompliment.“

Napire, ein englischer Musikhändler, hatte zwölf Kinder, und sollte Schulden halber in Arrest kommen. Haydn richtete für ihn ein volles Hundert schottische Lieder auf moderne Art, in Begleitung eines Basses und einer Violine, manchmal mit Zusatz eines Ritornels u. d. m. ein. Diese Lieder fanden so guten Absatz, dass Napire aus seiner Geldverlegenheit gerissen wurde, und anstatt funfzig Guineen, die er Haydn für die erste Lieferung bezahlt hatte, nachher für eine zweyte das Doppelte bieten konnte. Für den Musikverleger Georg Thomson in Edinburg bearbeitete Haydn nachher und noch bis im Jahr 1803 in allem zweyhundert und dreyssig solche altschottische Lieder, das Stück zu Einer, auch zwey Guineen.

Haydn hätte sehr gewünscht, in den vom König jährlich veranstalteten grossen Musiken in London, wobey mehrmals Händelsche Kompositionen aufgelegt wurden, etwas von seiner Arbeit hören zu lassen. Man machte ihm dazu Hoffnung, aber bald erschien ein Befehl, dass bey diesen Musiken nichts, als was seit dreyssig Jahren komponirt wäre, aufgelegt werden dürfe. Bey seinem zweyten Aufenthalt in England drang Haydn jedoch durch. Es wurde eine seiner Symphonieen aufgelegt, und von dem königl. Orchester ganz vortrefflich gespielt. Nun verlangte der König, Haydn möchte einen Händelschen Psalm auf der Orgel aufführen. Haydn, der Händel'e Werke fleissig studirt hatte, entledigte sich dieses Auftrags zur allgemeinen Zufriedenheit.

Er musste sich einigemale bey der Königin hören lassen, die ihn mit dem Manuscripte eines deutschen Oratoriums von Händel, der Erlöser am Kreuze betitelt, beschenkte, das einzige, welches er in dieser Sprache komponirt hatte. Eines Abends, als Haydn der Königin lange auf dem Fortepiano vorgespielt hatte, sagte der König, der immer deutsch redete, er wisse, dass Haydn sonst ein guter Sänger gewesen sey, und er möchte doch einige deutsche Lieder von ihm hören. Haydn zeigte auf ein Gelenk seines kleinen Fingers,

und sagte: „Ew. Majestät, meine Stimme ist jetzt nur noch so gross.“ Der König lachte, und nun sang Haydn sein Lied: „Ich bin der verliebteste.“

Der König und die Königin wünschten ihn an England zu fesseln. Ich räume Ihnen des Sommers eine Wohnung in Windsor ein, sagte die Königin, und dann, setzte sie schalkhaft gegen den König schielend hinzu, machen wir zuweilen tête à tête Musik. O! auf Haydn eifre ich nicht, versetzte der König, der ist ein guter ehrlicher deutscher Mann. „Diesen Ruf zu behaupten, antwortete Haydn, ist mein grösster Stolz.“ Auf wiederholtes Zureden, in England zu bleiben, führte Haydn an, dass er aus Dankbarkeit an das Haus seines Fürsten gebunden sey, und dass er sich auch nicht auf immer von seinem Vaterlande, noch von seiner Frau trennen könne. Der König erbot sich, letztere kommen zu lassen. „Die fährt nicht über die Donau, noch weniger über das Meer“, versetzte Haydn. Er blieb unbeweglich, und er glaubte, dass er deswegen nie vom König beschenkt wurden sey. In sein Benefizkonzert kam von der königlichen Familie nur die Herzogin von York, und sie schickte ihm fünfzig Guineen. Er wurde einigemale sehr gütig von ihr aufgenommen, denn sie wusste, dass ihr Vater, der König von Preussen, auf Haydn viel hielte. Bey dem Prinzen von Wallis dirigirte er sechs und zwanzig Musiken, und das Orchester musste oft mehrere Stunden warten, bis der Prinz von der Tafel aufgestanden war. Da diese Bemühung ganz unbelohnt blieb, so schickte Haydn auf den Rath seiner Freunde von Deutschland aus eine Rechnung von hundert Guineen ein, als das Parlament die Schulden des Prinzen bezahlte, und er erhielt diese Summe ohne Verzug.

Dr. Burney machte Haydn den ersten Antrag, sich zum Doktor in Oxford creiren zu lassen. Das Ceremoniel der Promotion geht zu einem Dom mit vielen Feyerlichkeiten vor sich; die Doktoren treten in Prozession auf, und machen Fragen an die Kandidaten, ob sie wünschen aufgenommen zu werden? u. dgl. m. Haydn antwortete, was ihm sein Freund Salomo vorsagte. Die Wahl wird der Versammlung von einer Rednerbühne herab vorgetragen, der Sprecher verbreitete sich über Haydns Verdienste, er führte seine Werke an, und auf die Frage: ob Haydn zuzulassen wäre? entstand ein allgemeiner bejahender Zuruf. Die Doktoren bekleiden sich mit einer Halskrause und einem Mäntelchen, und in dieser Tracht zeigen sie sich drey Tage hindurch. „Ich hätte wol gewünscht, dass mich meine Wiener Bekannten in diesem Aufzuge gesehen hätten!“ Die Stevens und einige andere musikalische Freunde winkten ihm vom Orchester zu. Den Tag nach der Wahl dirigirte Haydn die Musik. Sobald er sich zeigte, rief alles: Bravo Haydn! — I thank you! antwortete er, indem er die Zipfel seines Mäntelchens in die Höhe hielt. Das verursachte grossen Jubel. Dreyssig Jahre hatte Händel in England zugebracht, ohne dass ihm die Ehre, Doktor in Oxford zu werden, wiederfahren wäre. Es begegnete Haydn einigemale, dass Engländer zu ihm traten, ihn vom Kopf bis zu den Füssen anstaunten, und mit dem Ausrufe: you are a great man (Sie sind ein grosser Mann) verliessen.

Haydn bekam in London eine runde elfenbeinerne Platte an einem blauen Bändchen mit: Professional-Concert 1791 auf der einen, und mit: Mr Haydn auf der andern Seite, durch deren Vorweisung ihm der freye Eintritt in die Haupttheater gestattet war; eine Artigkeit, die ihm in Wien nie bewiesen wurde.

Er gewann durch seinen dreyjährigen Aufenthalt in England gegen vier und zwanzig tausend Gulden, wovon ungefähr neun tausend für die Reise, seinen Unterhalt und die übrigen Kosten aufgiengen. Er ertheilte mehreren Personen Unterricht im Klavierspielen, und jede Lektion wurde mit Einer Guinee bezahlt. „Da machte ich grosse Augen!“

Ein Lord führte ihn zu dem grossen Violinspieler Giardini. Sie standen im Vorzimmer, liessen sich melden, und hörten es sehr deutlich, dass Giardini dem Bedienten antwortete: „ich mag den deutschen Hund nicht kennen lernen." Der Lord war darüber äusserst aufgebracht, Haydn fand aber den Vorfall nur komisch, und er ging bald darauf in ein Konzert um Giardini spielen zu hören. Durch lange Praxis hatte er überhaupt gelernt, wie Musiker behandelt werden müssen, und daher gelang es ihm, durch viele Bescheidenheit, durch wohl angebrachtes Lob und sorgfältige Schonung des Künstlerstolzes das Gallinische Orchester so zu gewinnen, dass seine Kompositionen immer gut vorgetragen wurden.

Haydn wiederholte öfters, dass er in Deutschland erst von England aus berühmt geworden sey. Der Werth seiner Werke war anerkannt, aber jene lauten Huldigungen, welcher sich das überwiegende Talent sonst zu erfreuen hat, erfolgten erst spät. Selbst Joseph II. wurde nur während Seiner Reisen auf Haydn aufmerksam gemacht. Der Kaiser wollte seine Oper la vera costanza hören; durch Kabale wurden aber die Rollen so schlecht besetzt, dass Haydn seine Partitur wieder zurücknahm. Er hatte indessen das Vergnügen, nach der Rückkehr von seiner ersten Reise aus England zu hören, dass ihm in seinem Geburtsorte Rohrau ein Monument gesetzt werde. Der Stifter desselben ist Karl Leonhard Graf von Harrach, der es in seinem geschmackvollen Garten zu Rohrau auf einem anmuthigen, ringsum von den Wellen der Leytha bespülten Hügel errichten liess *). Die Inschriften des Denkmals — eine viereckige Säule, worauf eine musikalische Trophee ruht — sind von dem Abt Denis. In dem langen Viereck der Hauptseite unterhalb der Trophee liest man folgenden, einer Haydnschen Komposition angepassten Vers:

Ihr holden Philomelen belebet diesen Hayn,
und lasst durch tausend Kehlen den Lied verewigt seyn.

Die grosse tiefer stehende Tafel enthält die Worte.

DEM ANDENKEN
JOSEPHS HAYDN
DES UNSTERBLICHEN MEISTERS
DER TONKUNST,
DEM OHR UND HERZ
WETTEIFERND HULDIGEN
GEWIDMET
VON
KARL LEONHARD Gr. v. HARRACH
IM JAHR 1793.

Zur Linken steht auf der Fläche unterhalb der Trophee, einer andern Komposition Haydns angepasst:

Ein Denkmalstein zu Haydns Ruhm
weiht diesen Platz zum Heiligthum,
und Hermanns Ilyst wehmuthsvoll.

Der tieferen Marmorplatte sind die Worte eingegraben:

ROHRAU
GAB IHM DAS LEBEN
IM JAHR 1732. DEN 1sten APR.
EUROPA
UNGETHEILTEN BEYFALL.

Anstatt des 1sten Aprils sollte der 31ste März als Haydns Geburtstag genannt seyn. Haydn unterliess nie, diese Berichtigung zu machen, wenn jemand das kleine in Holz geschnitzte Modell des Monuments, welches in seinem Zimmer stand, betrachtete.

Vom Abt Denis ist auch folgender Vers, den eine Dame auf einen Lichtschirm, womit sie Haydn beehrte, stickte:

*) Die Abbildung desselben findet man auf der Beylage zu No. 34. des 1sten Jahrgangs dieser Zeitung.

Ihr glaubt, dass Orpheus himmlischer Gesang
Einst Thränen aus den Augen roher Menschen zwang
Bewundert seine Zeitgenossen,
Durch den so oft der Edlen Thränen flossen,

(Die Fortsetzung folgt.)

---

## NACHRICHT.

---

München. Im Joly. Halnara, deutsche Oper in 3 Aufzügen, mit Musik von Hrn. Röth (wurde gegeben den 9ten und 18 Juny)

So nimmt sich das neue Kunstprodukt, das mit vielem Fleiss und Anstrengung komponirt, mit Geschmack und Einsicht vorgetragen, dem Beyfall des Publikums mit Zuversicht entgegensehen durfte. Hr. Röth, ein talentvoller Künstler, Mitglied des hiesigen Orchesters, hatte sich vor einigen Zeit durch ein sehr artiges Lied, das, in einem Operettchen eingelegt, allgemein gefiel, ausgezeichnet. Wenn gleich der Uebergang von einem Liedchen zu einer ganzen deutschen Oper etwas schnell, und einem Sprunge ähnlich ist, so erregt doch der feurige Künstler, der kühn über Abgründe hinübersetzet, über Klippen hinwegeilet, um sich auf den Höhen des Parnasses zu gekrönten Meistern der Kunst hinzustellen, unsere gerechte Bewunderung. Doch schwerlich ist es ihm, überall die Meynungen ungetheilt für sich zu haben. Und so sehr man auch erste Werke mit Schonung beurtheilen soll, indem sie ja ihrer Natur nach keine Meisterstücke seyn können, so oft erhält sich auch schon da die nicht immer schonende Kritik, wäre es auch nur, um den Künstler aufmerksam auf sich selbst zu machen, und ihm einen schädlichen Wahn, als wäre er schon am Ziele, zu benehmen. Hr. Röth ist darin glücklicher, als viele andere seiner Kunstgenossen. Er hat bereits einen Lobredner gefunden, der sein Werk auf eine Art beurtheilet, die einem lebhaftesten Erwartungen nichts mehr zu wünschen übrig lassen kann. Zwar, dass dieses öffentlich ausgesprochene Urtheil die Stimme des Publikums sey, wäre vielleicht zu bezweifeln. Als Meynung betrachtet, bleibt sie also von uns unangefochten. Nur veranlasst sie uns, ihr eine andere entgegenzusetzen. In einem Blatte, das ganz allein der musikalischen Kunst geweihet ist, darf so eine Erscheinung nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden, und wir glauben, ein von Ruhmliebe durchdrungener Künstler müsste es für Geringschätzung halten, wenn eben da, wo es Beruf ist, über seine Kunst zu sprechen, seiner gar nicht erwähnet würde, indess er da, wo sie nur Nebensache ist, so dienstfertig, so zuvorkommend aufgenommen wird. Doch unbedingtes Lob, wie abschreckender Tadel, lag nie in dem Geiste dieser Blätter. Unser Künstler möge weder das eine erwarten, noch das andere scheuen. Nur einige Bemerkungen, aus dem Wesen der Kunst selbst hergenommen, aus langen Erfahrungen abgezogen, geben wir an. Sind sie gegründet, so wird der Künstler es in sich selbst fühlen, in wie fern sie auf sein Werk anwendbar sind — Alle Musik der Menschen ging vom Gesang aus, ist eigentlich dieser Gesang selbst. Die griechische Hymne, das sehnsüchtige Lied, die italienische Arie, sind sichtbar das nämliche, nur durch Klima, Organisation etc. modificirte Streben unserer Seele, in Tönen ihre Empfindungen darzustellen. Bald wurde dies Streben zur Kunst; denn nicht jeder Ton, nicht in jeder Verbindung, konnte die Aufmerksamkeit fesseln, konnte sich rein darstellen. Des Sängers Sinnen ging bald dahin, den tief in seine Seele gelegten Trieb der Ordnung zu entwickeln. Heilig waren jedem Volke, die so mit Mühe, nach langen Erfahrungen gefundenen Gesangsweisen, und mit einer Art von strengem Eifer hielt man darauf, sie in ihrer ursprünglichen Reinheit und Schönheit zu erhalten. Die wenigen Ueberreste aus dem Zeitalter der Troubadours und unserer Minnesänger, be-

sondere die schottischen Melodieen, deren noch viele vorhanden sind (denken wir) unleugbare Beweise, dass dieser feine Sinn der Ordnung, dieser auf Natur und Menschenbildung tief gegründete Gesang, keiner Nation, selbst in der rauhesten Periode ihrer Kultur, entgangen sey. Mit Scharfsinn eignete sich der kunstsinnige Italiener das Schöne des Gesanges, das er bey sich und andern entdeckte, an; er erfand, ordnete, er gab uns die Arie, mit dieser die Oper, und aus ihr entwickelte sich die neue europäische Musik, allmählich, aber sichern Schritts. Mit Bestimmtheit hält er die lange gewählten Formen, in welchen der Geist mit Klarheit sich ausdrücket, fest, und so wie dem Redner sein aus dem Alterthume ihm überlieferter Redeplan, wie dem Dichter sein Sylbenmaass, dem Maler seine Umrisse heilig sind, so ist es ihm sein Rhythmus, seine Cantilena, sein Metrum. Von ihm lernten andere Nationen. Etwas rauher, doch kühn und feurig, strömt der Gesang aus der Kehle des Franzosen unveränderlich und geehrt ist ihm noch jetzt seine alte Form. Welche grosse Meister hat nicht Deutschland hervorgebracht — sie, die alle diese Gesangsformen nur durch eine glänzendere Begleitung erhoben, nie in ihrem Wesen gestöret haben: denn so enge sind sie mit unserm innern Sinne verbunden, dass wir den jugendlichen Ungestüm, der dieses durch Einfachheit, Ordnung und Symmetrie in sich übereinkommende Tongebäude einreissen wollte, freundlich, von dem Vorhaben abmahnen — denn zu tief sind seine Fundamente gegründet — erinnern — und den Vandalen, der dann sein Bravissimo hören lässt, aus bemitleiden mussten. —

Dass in jedem Kunstwerk Einheit herrschen, dass z. B. die Ode, wie das Epigramm nur ein in seinen Theilen übereinstimmendes Ganze darstellen müsse, ist eine von den Kunstkennern aller Völker anerkannte Wahrheit. Es lehrt sie jedes Schulkompendium und die höchste Kunstphilosophie übereinstimmend. Sollte es in der Musik anders seyn? Sollte hier der menschliche Geist regellos in dem weiten Kunstall herumschwärmen können, sich wie eine Biene bald auf diese, bald auf jene Blume hinlagern, ohne jedoch, wie die Biene, den Honigbau zu vollenden? ? — Aber warum gefällt denn dieses Kunstwerk, jenes nicht; warum erhält sich dieses in ewigem Ruhm, und warum schwindet jenes nach einem kurzen, ephemerischen Daseyn in Vergessenheit dahin: wenn nicht deswegen, weil jenes den unverständlichen, in unserm innern Wesen gegründeten Forderungen unseres Geistes Genüge leistet, das andere sie nicht kennet, und an denselben vorüber gehet! Wie sind die Worte: Rhythmus, Modulation, Melodie u. s. w. in unsere Musiksprache gekommen? Gewiss war die Sache vor dem Worte da, und nur das Bedürfniss, sich zu erklären, hatte sie erfunden. Wären auf einander gehäufte, an einander gereihte, doch nicht zu einem Ganzen übereinstimmende Harmonieen schon hinreichend, ein musikalisches Kunstwerk zu bilden: so müsste eine Arie, die in kurzem Zeitraum alle 24 Tonarten durchläuft, ein Lied, das für jede Note eine andere begleitende Harmonie hätte, den Zuhörer zur Begeisterung hinreissen. Doch sehen wir überall gerade das Gegentheil; und wollen wir durch unsere Kunst Menschen anziehen, auf Menschen wirken, so müssen wir wol auch das Gegentheil thun — mit denkender Sorgfalt den Plan unsers Werkes gründen, mit Weisheit den Gesang ordnen, mit Einsicht die Theile zu einem Ganzen bilden, kurz, wir müssen verstehen, eine erste Stimme zu machen, wie es die Meister unsrer Kunst nennen, denn ohne diese Wissenschaft gleicht unsere Arbeit dem Chaos, ohne sie verliert sie Charakter, Verständlichkeit und Ordnung; in ihr liegt das Wesen der Kunst, und sie unterscheidet den Künstler von dem Notenschreiber. —

Oh Hr. Röth, durch zu heftiges Feuer hingerissen, sich über das, was ihm gewöhn-

lich scheinen mag, hintangesetzt, ob er, nach eigner Originalität strebend, sich das Ansehn des Neuen geben wollte, oder ob ihm das Innere der Kunst noch nicht ganz aufgethan — vermögen wir nicht zu entscheiden. Dass aber seine Musik von den aufgestellten Erfahrungsgrundsätzen gänzlich abweichet, wollen wir durch eine kurze Zergliederung der Ouvertüre allein schon zeigen, und wenn gleich, ohne Ansicht des Kunstwerkes selbst, dergleichen Beschreibungen immer etwas dunkel bleiben müssen, so glauben wir doch, dass es dem Kenner hinreichend seyn wird, ihm einen Begriff des Gesagten zu geben.

Ein Larghetto in H minor fängt an, schreitet in Harmonieen fort, und macht mit dem zehnten Takt die erste Kadenz in A minor. Con un più di moto stimmt hier die Flöte einen Gedanken an, dessen Rhythmus zwey Takte in sich schliesst. Der Gedanke wird hinauf-, heruntergerückt, so lange, bis nach einem stringendo il tempo das ganze Orchester mit Allegro in As dur einfällt. Doch auch hier verweilt der Künstler keineswegs lange, er eilt sogleich fort zu F, von da in B, und macht einen Schluss mit Decrescendo in D minor. Kleinere Solos der Blasinstrumente schliessen sich an — ein neuer Gedanke, mit einigem in gar keiner Verbindung, in zwey Takte eingeschlossen, guckt hervor — er ist in A dur. Zum zweytenmal fällt das volle Orchester ein; fünfzig Takte rollen einer Harmonieen in einem Cyklos von Tonarten hin, die wir ihrer Vielheit wegen nicht beschreiben können. Es wird wieder stiller. Blasinstrumente spielen. Der zweyte Gedanke wird durch eine Wiederholung desselben in einem Rhythmus von vier Takten. Er lässt sich hören 1) in B dur; gleich darauf 2) in G dur; 3) in C dur; 4) in A dur. Ein Decrescendo lässt uns hier ein wenig ruhen, um uns auf das Presto, eine Art von Stretto, wie man sie in Finalen gewohnt ist, vorzubereiten. Dieses Presto, ein ganz eigenes, für sich bestehendes Stück, endet die Ouvertüre in D dur.

Wer bemerkt nicht in dieser kurzen Auseinandersetzung das Planlose einer Kunstdarstellung, dem überall der bildende, denkende Geist mangelt? Und in dieser Manier ist das Ganze fortgesetzt. Das erste Singstück, die Introduzione, fängt mit einer Art Choral in H minor an, beym achten Takt tritt ein ganz anderer Gedanke in G dur ein, mit verschiedenen Uebergängen schwärmt er endlich in ein Allegro über, welches wieder eine Menge Tonarten durchläuft, und mit einem Stretto in D dur schliesst. — „Doch der Charakter dieser Oper, (Indianer, Wilde etc.) forderte eine Behandlung, die auch das Wilde, das Seltene ausdrückt.“ Wir glauben nicht, dass Jemand im Ernst diese Bemerkung machen könne. In einem Kunstwerk muss doch wol auch das Wilde, ja das Groteske, mit Plan, in den Gränzen der Kunst dargestellt werden, und der Schauspieler, der auf der Bühne einen Betrunkenen darstellt, muss, wie jeder weiss, sehr nüchtern seyn. — Ohne übrigens der zu vielen, zu häufigen, so oft gehörten Modecadenzen, die, ungeachtet der vielen Ruhepunkte, doch keine Ruhe bewirken, ohne des gänzlichen Mangels an sangbaren Melodieen zu erwähnen, schliessen wir unsere Bemerkungen über Holnes. Nur die Achtung, die wir für den vielversprechenden Künstler haben, veranlasste uns länger, als gewöhnlich, dabey zu verweilen. Ihn wird weder unbedingtes Lob, noch ungegründeter Tadel auf der betretenen, ehrenvollen Bahn irreleiten. Er wird gern sich selbst fühlen, was an beyden sein Nachdenken zu beschäftigen werth ist, und seine künftigen Werke, denen wir mit Vergnügen entgegensehen, werden zeigen, in wiefern er über seine Kunst nachdenkt, und so durch weitere Ausbildung seines Geschmacks, oder durch Verharren in demselben, diesem oder jenem Urtheile beytritt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.
Den 9ten August. № 45. 1809.

### *Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.*

(Fortsetzung.)

Haydns Lage wurde durch die in England gemachten Ersparnisse gemächlicher, als zuvor. Er kaufte sich in Gumpendorf, einer Vorstadt Wiens, nahe an der Mariahülfer Linie das Haus No. 73. in der unteren Steingasse, nebst dem daran stossenden, gegen dreyssig Schritte breiten und langen Gärtchen. Vielleicht wallfahrtet noch mancher Kunstfreund zu seiner Wohnung, die der Genius der Harmonie durch seine Gegenwart so oft verherrlichet hatte. Hier war es auch, wo Haydn die Oratorien: die Schöpfung und die Jahreszeiten, komponirte, zwey Werke, die seinem Ruhm die Krone aufsetzten.

Die erste Idee zu dem Oratorium: die Schöpfung, gehört einem Engländer, Namens Lidley, und Haydn sollte Lidleys Text für Salomon komponiren. Er sah aber bald, dass er zu diesem Unternehmen die englische Sprache nicht genug verstunde; der Text war auch so lang, dass das Oratorium gegen vier Stunden gedauert haben würde. Haydn nahm indessen den Text mit sich nach Deutschland, er zeigte ihn dem Baron van Swieten, dem kaiserl. Bibliothekar zu Wien, und dieser richtete ihn so ein, wie er jetzt ist. Salomon wollte Haydn darüber einen Process machen, Haydn stellte ihm aber vor, dass er nur Lidleys Idee, und nicht seine Worte benutzt habe, Lidley war auch schon todt, und so



wurde die Sache unterdrückt. Mit van Swieten war Haydn schon längst bekannt. „Er unterstützte mich zuweilen mit ein paar Dukaten, und schenkte mir auch einen bequemen Reisewagen zur zweyten Reise nach England." Bey Swieten kamen ehedem der Violinist Starzer und der Lautenist Kohaut öfter zusammen, um Haydnsche Musik aufzuführen, und dort wurden auch abwechselungsweise unter Haydns und Mozarts Direktion Händelsche Kompositionen öfters gegeben. Swieten selbst hatte acht Symphonieen komponirt, „so steif, wie er selbst," und Swieten war beständiger Sekretär einer musikalischen Gesellschaft in Wien, deren Mitglieder (die Fürsten Lichtenstein, Esterhazy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Auersberg, Kinsky, Lichnowsky, Trautmannsdorf, Sinzendorf, die Grafen Czernin, Harrach, Erdödy, Apponi, Fries) jährlich einige Akademieen zu veranstalten pflegten. Nur klassische Kompositionen wurden in diesen Akademieen aufgeführt, und für sie war auch das Oratorium: die Schöpfung, bestimmt.

Haydn komponirte die Schöpfung im Jahr 1797, also im fünf und sechzigsten Jahre seines Alters, mit einem Feuer, welches sonst nur die Brust des Jünglings zu beleben pflegt. Ich hatte das Glück, ein Zeuge der tiefen Rührung und des lebhaftesten Enthusiasmus zu seyn, welche mehrere Aufführungen dieses Oratoriums unter Haydns eigener Direktion bey allen Zuhörern bewirkten. Haydn gestand mir auch, dass er die Empfindungen nicht zu schildern vermöge, von denen er

durchdrungen gewesen sey, wenn die Ausführung ganz seinen Wünschen entsprach, und die Zuhörer in der grössten Stille auf jeden Ton lauschten. „Bald war ich eiskalt am ganzen Leibe, bald überfiel mich eine glühende Hitze, und ich befürchtete mehr als einmal, plötzlich vom Schlage gerührt zu werden."

Die leipziger musikalische Zeitung lieferte eine eben so gründliche, als passende Beurtheilung des Oratoriums die Schöpfung. Swieten und Haydn versicherten mir, dass dieser Recensent ihnen ganz aus der Seele geschrieben habe, und dass sie nicht im Stande wären, die Empfindungen, von denen sie bey der Dichtung des Textes und der Musik erfüllt waren, treffender auszudrucken.

Wielands Muse besang das Lob der Haydnschen Schöpfung in folgenden Versen, die dem Tonkünstler viele Freude machten:

Wie strömt dein wogender Gesang
In unsre Herzen ein! wir sehen
Der Schöpfung mächtigen Gang,
Den Hauch des Herrn auf dem Gewässer wehen,
Jetzt durch ein blitzend Wort das erste Licht entstehen,
Und die Gestirne sich durch ihre Bahnen drehen;
Wie Baum und Pflanze wird, wie sich der Berg erhebt,
Und froh des Lebens sich die jungen Thiere regen!
Der Donner rollet uns entgegen;
Der Regen rauscht, jedes Wesen strebt
Ins Daseyn; und bestimmt, das Schöpfungs Werk zu krönen,
Sehn wir das erste Paar gefühlt von deinen Tönen
O jedes Hochgefühl, das in dem Herzen schlief,
Ist weckt! wer fühlt nicht wie also zu diese Erde
Und Schöpfer, von der Herr sich Dich ins Daseyn rief,
Auf dass sein Werk vollendet werde.

Haydns Wohlstand erhielt durch das Oratorium die Schöpfung, einen nicht unbeträchtlichen Zuwachs. Die oben erwähnte musikalische Gesellschaft machte ihm ein Geschenk von hundert Dukaten, ein Benefiz-Konzert und der Selbst Verlag der Partitur trugen ihm gegen zwölf tausend Gulden ein. Die Platten der Partitur sind ein Eigenthum der Hrn. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Der ungemeine Beyfall, womit das Oratorium die Schöpfung, überall aufgenommen wurde, veranlasste den Baron van *Swieten*, die Jahreszeiten nach Thomson zu bearbeiten, und dieses Gedicht zu gleichem *Zweck*, wie die Schöpfung, durch Haydn in Musik setzen zu lassen.

Baron Swieten, damals gegen siebenzig Jahre alt, war ein Mann, der sich für Künste und Wissenschaften interessirte, und dessen Urtheil in dem Zirkel der Grossen, worin er lebte, von vielem Gewichte war. *Die* Regeln, nach welchen Werke des Geschmacks zu beurtheilen sind, waren ihm nicht fremd, aber bey seinen eigenen Produkten verfiel er in alle Mängel und Fehler, die er an Andern strenge getadelt haben würde. *Das* Beste an seinen Gedichten war nicht das, was er aussprach, sondern was er sich dabey dachte und es war zu verwundern, in seinen Arbeiten keine von den Schönheiten zu finden, wodurch sie doch, seiner Absicht und seinem Gefühle gemäss, sich hätten auszeichnen sollen.

Haydn beklagte sich oft bitterlich über den unpoetischen Text der Jahreszeiten, und wie schwer es ihm werde, sich durch das „Heysasa, Hopsasa, es lebe der Wein! es lebe das Fass, das ihn verwahrt! es lebe der Krug, woraus er fliesst!" u. d. m. in Begeisterung zu versetzen. Als er an die Stelle kam: „O Fleiss, o edler Fleiss, von dir kommt alles Heil!" bemerkte er, dass er *sein* ganzes Leben hindurch ein fleissiger Mann gewesen, aber dass es ihm nie eingefallen sey, den Fleiss in Noten zu bringen. Haydn schrieb der Anstrengung, die ihn die Komposition der Jahreszeiten kostete, seine seit dieser Zeit immer zunehmende Schwäche zu. Er wurde kurz nach Beendigung der Arbeit von einem Kopffieber befallen, und damals schilderte er es als seine grösste Marter, dass

seine Phantasie unaufhörlich mit Noten und Musik beschäftiget sey.

War es einmal beschlossen, einen Text dieser Art in Musik zu setzen, so hat Haydn dabey gewiss alles Mögliche geleistet, und nur einem genialischen Tonsetzer konnte es gelingen, das Widerstrebende des Stoffes durch eine so anziehende Hülle weniger auffallend zu machen. Empfindungen, in matter, oft gemeiner Prose angedeutet, sind hier durch den Zauber der musikalischen Poesie wirklich veredelt und idealisirt. Im Frühjahr von 1801 wurde dieses Werk zum Erstenmale unter Haydns eigener Direktion im fürstl. Schwarzenbergischen Palast zu Wien mit dem ungetheiltesten Beyfall aufgeführt. Um der Mühe des Selbstverlags überhoben zu seyn, trat Haydn die Partitur der Jahreszeiten an die Breitkopf und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig gegen die Summe von tausend Dukaten ab.

Man hat in der Schöpfung, und in den Jahreszeiten die Malereyen äusserer Gegenstände als dem Wesen der Musik, welche ihrer Natur nach subjektiv und nicht objektiv ist, getadelt, und sie sind allerdings nicht unbedingt zur Nachahmung zu empfehlen. Neben so vielem Vortrefflichen sind aber solche Stellen nur leichte Flecken, und Haydn selbst legte wenig Werth darauf. Als er in der Correktur des Klavierauszuges der Jahreszeiten das Froschgeschrey so stark ausgedrückt fand, bemerkte er: diese Stelle gehöre eigentlich Grétry an, und Baron van Swieten habe sie so verlangt; mit dem ganzen Orchester verschwinde dieser gemeine Gedanke gar bald, aber im Klavierauszuge könne er nicht bestehen.

Im August-Monat des Jahrs 1801 erhielt Haydn einen höchst schmeichelhaften Beweis von der ehrenvollen Aufnahme des Oratoriums der Schöpfung in Paris. Die vereinigten Tonkünstler der grossen Oper in dieser Hauptstadt überschickten ihm eine grosse goldne Medaille, von N. Gateaux gestochen, die auf der einen Seite Haydns nicht unähnliches Brustbild darstellt, und auf der andern eine Leyer von antiker Form zeigt, über welche eine Sternenkrone schwebt. Die Umschrift heisst: Hommage a Haydn, par les Musiciens, qui ont exécuté l'Oratorio de la Création du Monde au theatre des Arts l'an IX. de la Republique Française ou MDCCC. Die Medaille war mit folgendem Schreiben begleitet:

De Paris ce 2 Thermidor an 9 de la Republique Française.

Les artistes François réunis au théatre des arts, pour exécuter l'immortel ouvrage de la Création du Monde composé par le célèbre Haydn, pénétrés d'une juste admiration pour son génie, le supplient de recevoir ici l'hommage du respect, de l'enthousiasme, qu'il leur inspire, et la médaille qu'ils ont fait frapper en son honneur. Il ne se passe pas une année qu'une nouvelle production de ce compositeur sublime ne vienne enchanter les Artistes, éclairer leurs travaux, ajouter aux progrès de l'art, étendre encore les routes immenses de l'harmonie, et prouver qu'elles n'ont point de bornes, en suivant les traces lumineuses, dont Haydn embellit le présent et sait enrichir l'avenir; mais l'imposante conception de l'Oratorio surpasse encore, s'il est possible, tout ce que ce savant compositeur avait offert jusqu'ici a l'Europe étonnée. En imitant dans cet ouvrage les feux de la lumière, Haydn a paru se peindre lui même, et nous prouver à tous, que son nom brillerait aussi long tems que l'astre dont il semble avoir emprunté les rayons.

Si nous admirons ici l'art et le talent, avec lequel le citoyen Gateaux a si bien rempli nos intentions, en gravant la medaille, que nous offrons à Haydn, nous devons rendre hommage aussi à la noblesse des sentimens,

avec lesquels il s'est contenté pour son ouvrage de la simple gloire, qu'il recueille aujourd'hui.

Rey, chef de l'orchestre du théâtre des arts. Signé le jeune. Auvray. Fr. Rousseau. Xavier Rey 5^me. Saillar, etc. etc. in allem ein hundert and zwey und vierzig Unterschriften.

(Uebersetzung: Die französischen Tonkünstler, welche sich im grossen Opernthenter versammelt haben, um das unsterbliche Werk, die Schöpfung, von dem Komponisten dem berühmten Haydn aufzuführen, bitten Ihn, durchdrungen von gerechter Bewunderung seines Genies, hier die Huldigung der Ehrfurcht, des Enthusiasmus, welche er ihnen einflösst, und die Medaille zu empfangen, welche sie Ihm zu Ehren haben schlagen lassen. Es vergeht kein Jahr, ohne dass ein neues Produkt dieses erhabenen Tonsetzers die Künstler entzücke, Licht über ihre Arbeiten verbreite, die Kunst vervollkommne, das unermessliche Feld der Harmonie erweitere, und beweise, dass es gränzenlos sey, wenn man sich an den lichtvollen Pfad hält, worauf Haydn die Gegenwart verschönert, und die Zukunft zu bereichern weiss; und dennoch übertrifft, wenn es möglich ist, die erhabene Aufführung des Oratoriums alles, was dieser gelehrte Tonsetzer bis jetzt dem erstaunten Europa geliefert hat.

Wenn Haydn in diesem Werke den Glanz des Lichtes nachahmt, so schien er sich selbst zu malen, und uns alle zu überzeugen, dass sein Name eben so lange glänzen würde, als das Gestirn, dessen Strahlen er zu entlehnen schien.

Indem wir in dem Stiche der Medaille, welche wir Haydn darbringen, die Kunst und das Talent bewundern, womit der Bürger Gateaux unserer Absicht so gut entsprochen hat, so messen wir zugleich seiner edlen Gesinnung Gerechtigkeit wiederfahren lassen, da ihm der Ruhm, den er jetzt einerndtet, statt alles Lohnes genügte) — Nun folgen die Unterschriften.

Von dem französischen National-Institut, von dem Konservatorium der Musik, von dem Liebhaber-Konzert, und von der Société Academique des enfans d'Apollon zu Paris, wurde Haydn gleichfalls als auswärtiges Mitglied erwählt, und mit Medaillen beehrt.

In einem Briefe aus Weimar vom 8ten Febr. 1802 schrieb Hr. v. Kotzebue an Haydn, dass, um seinem vaterländischen Schauspiel, die Hussiten in Naumburg, den möglichsten Werth zu geben, er jeden Chor einzeln von einem unserer besten Meister (Weber, Reichardt, Danzi, Schuster, Vogler etc.) in Musik gesetzt wünschte, und er bitte daher Haydn, den Schlusschor des ersten Aufzugs zu übernehmen. Haydn antwortete, dass er als ein siebenzigjähriger, immer kränklicher Knabe sich nicht getraue, mit jenen grossen Meistern einen Wettstreit zu bestehen, in welchem er leicht unterliegen könnte.

In der That wurde auch seine Gesundheit vom Jahr 1802 an immer schwankender. Er musste sich ein ganz leicht zu behandelndes Klavier zu seinen Kompositionen anschaffen, weil das Spiel auf einem alten Fortepiano, dessen er sich viele Jahre bedient hatte, seine Nerven schon zu sehr anstrengte. Von Zeit zu Zeit verursachte ihm auch ein längst eingewurzeltes Uebel mancherley Beschwerden. Haydn litt nämlich an einem Polyp in der Nase, den ihm, wenn er sich tiefer senkte und die Respiration zu hemmen drohte, ein Wundarzt aus dem Orden der barmherzigen Brüder, in Eisenstadt, innerhalb dreyssig Jahren dreymal unterbunden, und dadurch immer auf gewisse Zeit unschädlich gemacht hatte. Der berühmte Hunter in London, in dessen Familie Haydn wohl bekannt war, erbot sich, dieses Uebel von Grund aus zu heilen; allein die Operation unterblieb, weil Haydns Abreise aus England sich zufälliger Weise beschleunigte, u. besonders, weil Haydn davon schlimme Folgen befürchtete. „Ich

muss den Kerl nun schon unter der Erde verfaulen lassen, pflegte er zu sagen; auch meine Mutter litt an diesem Uebel, ohne dass es ihr den Tod zugezogen hätte."

(Die Fortsetzung folgt.)

---

## Recension.

---

*Trois Sonates et trois Fugues pour le Pianoforte, dans le Style de Haydn, Mozart et Clementi, ded. à Mdm. de Montherot et comp. par Charles Dumonchau.* Oeuvr. 30. à Paris, chez Duhan. (Pr. 9 Francs.)

Wir haben schon vor etwa zwey Jahren die Leser auf Hrn. D., als auf einen der sehr wenigen jungen französischen Komponisten, die mit Talent tieferes Studium ihrer Kunst und Beharrlichkeit in der Ausarbeitung ihrer Werke verbinden, aufmerksam machen können, und diese, seine neueste Komposition bestätigt unser günstiges Urtheil und unsere beträchtlichen Erwartungen von ihm noch mehr, als jenes frühere, was uns zu beyden veranlasste. Durch den Werth dieses Werks und durch den besondern Zweck desselben finden wir uns veranlasst, etwas länger dabey zu verweilen.

Was den letztern anlangt — Kompositionen im Styl jener drey grossen, und so ganz verschiedenen Meister zu liefern — so sieht Jedermann, dass er ehrenwerth ist, und es schon seyn würde, wenn die Ausführung auch weniger gelungen wäre, als sie es im Ganzen doch wirklich ist. Im Styl dieses oder jenes Künstlers arbeiten, ist nämlich etwas ganz anders, als dieses und jenes seiner Werke, oder auch dies und jene Einzelnheit desselben nachahmen. Dies ist leicht und gewöhnlich, jenes schwer und (unter Musikern, wenigstens mit klarem Bewusstseyn) selten genug. Dies wird immer als Beweis von untergeordneten Fähigkeiten und Mangel an Eigenthümlichkeit angenommen werden können; jenes verträgt sich (in der Idee und in der Praxis) mit wahrer Originalität, zeugt von Geist, von guter Einsicht, und von überlegtem, wohlgeordnetem Streben. Oder wollen wir dem Musiker verwehren, was wir z. B. dem Maler so gern zugestehn? wollen wir jenem zum Nachtheil rechnen, was wir an diesem rühmen? Dass voreilige, hochfahrende, übermüthige Kritiker seit einigen Decennien mit den meisten Dichtern in Deutschland also verfahren; dass sie Nachahmen des Einzelnen und Zufälligen mit Arbeiten im Sinn und Styl vorzüglicher Muster vermengen, beydes in einen Topf werfen, und es, bey angelegtem eigenen Strohfeuer so lange durch einander quirlen, bis sie ihren nassen, widrigen Brodem daraus ziehen können: das wissen wir wol; wir wissen aber auch, dass dies eben so unverständig und ungerecht, als viel Gutes erstickend und dem fernern Anbau der von grossen Genies entdeckten neuen Welten höchst nachtheilig ist — wenn wir auch noch nicht erwähnen wollen, dass durch solches Verfahren gar mancher gute Kopf gleichsam nothgedrungen aus seiner Individualität hinaus und wol bis zur verkehrten Karikatur getrieben wird, damit er nur auch jenen Eilfertigen neu erscheine und sie in den wenigen, berühmtesten Herren, die sie allein etwas näher kennen, nicht etwa nun Aehnlichkeit finden und zu proklamiren bekommen.

Das sey denn ferne von uns! Im Gegentheil rathen wir allen jungen — ja auch den nichtjungen Komponisten, wenn sich dieselben noch wollen rathen lassen — öfters im Styl anderer, wirklich grosser Meister zu schreiben. Sie dürfen nicht befürchten dadurch an ihrer Eigenthümlichkeit zu verlieren, wenn sie nur nicht blos und immerfort in die Seele Anderer arbeiten — was sie aber auch weder können, noch mögen, wenn ihnen wahre Eigenthümlichkeit verliehen ist; an

werden vielmehr dadurch **wenigstens** folgende Vortheile verlangen: nähere, weitere und tiefere Einsicht in ihre Kunst überhaupt, Vielseitigkeit des Sinnes und Geschmacks, Fähigkeit, mit Besonnenheit zu arbeiten; Sicherheit im Styl, und Freyheit in der Anwendung einer grossen Menge der Kunstmittel, die ihnen sonst unbekannt geblieben oder doch gar gewiss nicht unter ihre Botmässigkeit gekommen wären.) Nur vergessen sie dabey ja den grossen, wesentlichen Unterschied des Nachahmens des Einzelnen und Zufälligen, und des Arbeitens im Sinn und Styl der Andern nicht; und die Arbeiten, welche sie auf diesem Wege zu Stande gebracht, prüfen sie erst sehr genau, ob sie auch **an und für sich** (nicht blos als **Studien**) Werke von Werth sind, ehe sie sie öffentlich bekannt machen — denn nur im letztern Falle gehören dieselben der Welt an; sonst blos das, was durch sie erzeugen worden ist und dann ohne äussere Rücksicht von selbst in die freyen Erzeugnisse des Genies und Talents überfliesst.

Wird man uns diese lange Abschweifung vergeben? Wenigstens hat Hr. D. durch dies Werk sie in allen ihren Hauptpunkten veranlasst. Er hat, wie jedermann siehet, seine Vorbilder würdig genug gewählt; er hat den von uns hier mehrmals namhaft gemachten Unterschied im Ganzen deutlich beobachtet; er hat Stücke auf diesem Wege zu Stande gebracht, die auch an und für sich selbst gewiss Wohlgefallen erregen und Beyfall finden werden.

Die erste Sonate, in Haydns Weise, enthält Allegro, Andante, Fuge und Rondo. Im Ganzen scheint Hr. D. sich sein Bild von Haydns (als Klavier-Komponisten) Styl und Weise weniger aus dessen spätern Werken für dies Instrument, z. B. den Trios aus London, den Variationen aus F moll etc. abstrahirt zu haben, als aus den frühern, besonders aus den bekannten Sonaten mit Begleitung der Violin und des Violoncells. Im ersten und zweyten Satze ist es vornämlich auf heitere, gefällige, überall vorherrschende Melodieen abgesehen, welche sehr natürlich und fliessend zusammenhängen, übrigens aber mehr begleitet und nach verschiedenen Seiten hin angenehm gewendet, als eigentlich durchgeführt werden. Im zweyten Theile des ersten Satzes, bis zur Rückkehr des Anfangs, würde Haydn, auch früh, wahrscheinlich etwas tiefer in den harmonischen Theil der Kunst gegriffen haben. Die Stelle, S. 5. von oben, ist richtiger gedacht, als geschrieben. Das Ganze dieses Satzes (und auch der ganzen Sonate) rundet sich sehr gut ab. Das einfache, sehr gefällige, anspruchlose Andante, das Niemand ohne Vergnügen hören wird, trifft auch den Sinn jenes Meisters unverkennbar. Weit weniger ist dies der Fall mit der folgenden Fuge. Haydns Fugen zeichnen sich fast ohne Ausnahme aus durch Popularität der Erfindung und Anordnung, Natürlichkeit und trefflichen Fluss aller Stimmen, daher entstehende durchgängige Klarheit, und durch manche, wenn gleich nur wie nebenbey angebrachte, gelehrte Kunststücke. Hier hingegen ist die Stimmenführung nicht so natürlich und fliessend, als sie, selbst durch geringe Abänderungen, hätte werden können; schon von Syst. 4. an wird für das Hauptthema zu wenig gethan, der dort eintretende Zwischensatz hat nicht genug Analogie mit dem Vorhergehenden, (wäre auch, bey einem so kurzen Stücke, besser ganz vermieden worden,) und statt dass auch nur, gegen das Ende, der Verf. durch Zusammendrängen der Ideen, tiefere Kunst der Kombination, und irgend eine kühne Wendung des Ganzen, (in welchem Letztern gerade Haydn meistens so überaus glücklich ist,) höher aufschwingen sollte, eilt er zu einem gewöhnlichen Schluss. Dagegen ist das folgende, ziemlich lang ausgeführte Rondo in jedem Betracht sehr zu rühmen. Erfindung der Ideen, Anordnung

Verwebung und Benutzung desselben — mag man nun auf Charakter und Effekt, oder auf Wissenschaft und Regel, oder, wie es immer seyn sollte, auf beydes zugleich sehen — sind brav, sind ganz wie sie seyn wollen und seyn sollen. Wir sagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, dies Rondo könnte, sogar auch was Laune und Individualität überhaupt anlangt, Haydn in der oben angegebnen Zeit selbst geschrieben, und zu jeder gebilliget haben.

Die zweyte Sonate, in Mozarts Styl, bildet ein weniger bestimmtes, weniger in sich selbst vollendetes Ganzes, als jene erste, wenn man dort die Fuge ausnimmt. Das erste, ernste und kräftige Allegro ist ein durchaus rühmenswerther Satz, denen am ähnlichsten, welche Mozart in seiner frühern Zeit in Wien schrieb und herausgab. Die Verbindung schöner Melodie mit Ernst und Würde im Charakter der Ausführung, was allerdings eine Hauptsache in Moz.s Werken dieser Art ist, trifft Hr. D. sehr gut, und sie kleidet ihn ungemein vortheilhaft. Hierauf folgt (wir müssen uns kurz zu fassen suchen!) eine Fuge, welche Hrn. D., als einem jungen Künstler, wirklich Ehre macht. Mozartisch ist sie zwar nicht — Moz. liebte kleinere, leichte Fugen gar nicht; er schrieb entweder keine Fugen, oder stattete sie mit allem Reichthum und aller Tiefe seines Geistes, wie seiner Gelehrsamkeit, aus: aber sie ist ein gut erfundenes treu gehaltenes, und auch sehr vortheilhaft wirkendes Produkt. Sie könnte am passendsten mit den kleinern Fugen Händels für das Klavier verglichen werden, und würde bey dem Vergleich mit manchen unter denselben gewiss nicht verlieren. Desto weniger können wir die folgenden zehn Variationen über eine artige Ariette loben; nicht als ob sie grade zu verwerflich wären — wir gestehen vielmehr Hrn. D. zu, dass auch Mozart verschiedene Seiten kleiner Variat. geschrieben hat, die nicht bedeutender sind und nur hier und da einen einzelnen genialischen Zug enthalten: aber man muss doch einem Künstler nur in seinen bedeutendern Werken nacharbeiten, und nicht in solchen Gelegenheitsstückchen, die Moz. meistens aus Gefälligkeit für Damen, und auch wie diese sie eben wünschten und brauchen konnten, schrieb; und dann hätte Hr. D. lieber diese Kleinigkeit allein herausgeben, nicht aber sie dieser Sonate als Schlusssatz beyfügen sollen. So wie sie den vorhergehenden Sätzen schadet, schaden diese ihr; das Ganze wird gestört und der Totaleffekt geschwächt. An sich, wir sagen es nochmals, sind jedoch auch diese kleinen Variat. nicht zu verachten; und im Einzelnen wüssten wir nichts daran auszusetzen, als dass Hr. D. die Coda so gewöhnlich und verbraucht dahin auslaufen liess.

Ueber die dritte Sonate, nach Clementi, nehme Hr. D., wenn er unsre Anzeige lesen sollte, mit dem kurzen Geständnis vorlieb, dass uns die beyden Hauptsätze, der erste und der letzte, sehr wohlgefallen haben; dass wir in mehrern Haupt-Stellen des ersten wirklich einen angenehmen Widerschein von Clem.s Feuer, Kraft und Glanz, und im letzten manche originelle Wendungen gefunden haben, welche Cl.s Genius gut nachgebildet sind. (Nur die Seite 35, bis auf die letzte Zeile, ist zu gewöhnlich und schwach.) Beyde Sätze machen, auch abgesehen von ihrer speciellen Bestimmung, einen starken und angenehmen Effekt. In dem kurzen Andante entdecken wir nichts von jenes Meisters Geist und Styl; und die Fuge stehet der zur zweyten Sonate ebenfalls nach. Vergleichen können wir die letztere nicht, da wir keine Fugen von Clem. kennen.

Möge Hr. D. auf dem rühmlich betretenen Wege unverrückt fortgehen, möge er auch in dieser Anzeige unsre Achtung gegen seine Talente, wie gegen seinen Fleiss, und nebenbey auch einen Beleg finden, wie deutsche Kunstfreunde gegen Franzosen verfahren,

während uns allzuviele französische Kunstfreunde, (oder doch Journalisten,) übermuthig in Unwissenheit, das Gegentheil gegen Deutsche zu üben pflegen. —

Uebrigens lebt dieser junge Künstler seit einiger Zeit in Lyon, und geniesst dort einen allgemeinen Beyfall, als Komponist, als Virtuos auf dem Piano, und als Mensch —

Die Sonaten sind für einigermaassen geübte Spieler gar nicht schwer; sie liegen gut in der Hand und sind dem Instrumente durchgängig angemessen. Sie sind auch schön gestochen.

---

## Kurze Anzeigen.

---

*Trois Duos pour 2 Violons, comp. par A. Wranitzky.* Op. 20. Offenbach, chez André. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Rec. bekennt dankbar, dass er diese drey Duos nicht nur das erstemal mit Vergnügen gespielt, sondern dass er auch mehrmals mit demselben Vergnügen zu ihnen zurückgekehrt sey; und eine nähere Bekanntschaft mit diesem Werke überzeugte ihn, dass es zu den bessern Arbeiten in dieser Art gehöre. Die Duetten sind durchaus gefällig, ohne doch ins Gewöhnliche oder Gemeine zu verfallen, welches in Arbeiten dieser Art kein geringes Lob ist. Jeder einzelne Satz hat einen bestimmten, gut gehaltenen Charakter; die Gedanken hängen natürlich zusammen, und die Behandlung der beyden Stimmen gegen einander ist immer interessant und nicht selten kunstvoll, ohne doch jemals in ein steifes, pretiöses Wesen zu verfallen. Das zweyte dieser Duos, (A moll,) dessen erstes Allegro eben so ernsthaft als gefällig ist, worauf dann ein bedeutendes Thema mit sehr gut geschriebenen Variationen (Adagio cantabile, F dur) folgt, und das dann mit einem heitern alla Polacca in A moll und dur endigt, ist ein vorzüglich gelungenes Stück. Der Stich ist correkt und sauber.

---

*Quintuor brillant pour Pianoforte, Hautbois, (ou Violon) Violon, Alto et Violoncelle, par Ant. Eberl.* Oeuvr. 48. à Vienne, chez Thade Weigl. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Sollte E. wirklich dies Quintett, wie die Nummer angiebt, in seinen letzten Jahren geschrieben haben? Dann müsste er wol durch Rücksichten auf besondere Individuen, für die es zunächst bestimmt gewesen, sehr zurückgehalten, und durch diese Zurückhaltung auch genug sehr beschränkt worden seyn: wenigstens kann Ref. dem Ganzen nichts abhören, als das sehr Gewöhnliche, nicht ungeschickt vertheilt und zusammengestellt. Das Werkchen ist leicht zu spielen.

---

*Six Duos p. 2 Violons p. F. J. Wittenberg.* Op. 1. à la Haye, chez Hummel et Fils. (Pr. 5 Fl.)

Wenn gleich der Titel nichts davon sagt, so ergiebt es sich doch auf den ersten Anblick dieser Duetten, dass sie für die ersten Anfänger bestimmt sind. Wen anders könnten diese kurzen, aus den allergewöhnlichsten Gedanken zusammengesetzten und kinderleichten Stückchen erfreuen, in denen dabey ein etwas veralteter Geschmack nicht zu verkennen ist? Für den angegebenen Zweck mögen sie gelten, wenn es gleich auch für diesen bessere Sachen in Menge giebt.

---

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. | N°. 46. | 1809.

### *Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.*

(Fortsetzung.)

Die Stunden, in welchen Haydn kein körperliches Leiden drückte, benutzte er, um für Thomson in Edinburgh alte schottische Lieder, deren Melodie meistens grill und öftere widrig ist, zu bearbeiten, und für den heutigen Geschmack geniessbar zu machen. Auf Begehren seines Fürsten, der die Bekanntschaft des Generals Moreau und dessen Gemahlin in Paris machte, verfertigte Haydn im Jahr 1805 für letztere eine Klaviersonate, und er erhielt dafür von ihr ein sehr verbindliches Danksagungsschreiben. Haydn hat von dieser Sonate keine Abschrift behalten, und vielleicht kommt sie, wegen des bekannten Schicksals des Generals Moreau, nie in den Druck.

Um diese Zeit liess Haydn seine drey- und vierstimmigen Gesänge mit Begleitung eines Fortepiano bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen. In der Ueberzeugung, dass diese Arbeit das Urtheil der Kenner aushalten würde, schickte er ein Exemplar davon an die verwittwete Kaiserin von Russland, welcher er als Grossfürstin, während ihrer Anwesenheit in Wien, das Glück hatte, einige Stunden Unterricht zu ertheilen. Die Kaiserin erwähnte dieses Umstandes in einem sehr gnädigen Antwortschreiben, und beschenkte Haydn mit einem kostbaren Ringe. Den Anfang des zehnten Gesanges, betitelt: der Greis,

Molto Adagio.

Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich.

liess Haydn mit seinem Namen in Form einer Visitenkarte stechen, und an Freunde, die sich nach ihm erkundigten, vertheilen. Diese musikalische Visitenkarte beantwortete Hr. Maximilian Stadler in Wien sehr treffend in einem kleinen Duett *).

Da in den Konzerten, welche jährlich zur Unterstützung der Armen in Wien gegeben werden, meistens die Haydnschen Oratorien aufgeführt wurden, so hielt sich der Magistrat für verpflichtet, Haydns Bemühungen mit der grossen bürgerlichen Ehren-Medaille zu belohnen. Unter allen erhaltenen Auszeichnungen war diese für Haydn eine der schmeichelhaftesten, „denn ich dachte dabey an das: vox populi, vox Dei.“ Die Medaille war mit folgendem Schreiben begleitet:

Wohlgeborner,

Hochzuverehrender Herr!

Nach den vielen Beweisen der Menschenfreundlichkeit, mit welchen Ew. Wohlgeb. die bemitleidenswerthe Lage der verarmten alten Bürger und Bürgerinnen zu St. Marx zu erleichtern mitgewirkt haben, fand sich die von höchsten Orten aufgestellte Bürger-

*) Man findet es in No. 37. des 9ten Jahrgangs dieser Zeitung
11. Jahrg.

apitals-Wirthschaftskommission veranlaßt, hierorts dieses edelmüthige Benehmen vorstellig zu machen, und den Wunsch zu äußern, daß diese wohlthätigen Bemühungen nicht unbemerkt bleiben möchten.

In Erwägung nun, daß Sie, verehrungswürdigster Herr Doktor der Tonkunst, aus der Bewunderung für die Meisterwerke Ihres Genies, mit welchen Sie zu wiederholten malen unentgeldlich und in eigener Person die Direktion jener Kantaten übernahmen, durch welche so viele Herzen zum Wohlthun gestimmt, und den armen Bürgern zu St. Marx so ansehnliche Beyträge bewirkt wurden, ergreift der Magistrat dieser k. k. Haupt- und Residenz-Stadt Wien, der schon lange einer Gelegenheit entgegen sah, einem durch sein Talent unsterblichen, und bereits von allen gebildeten Nationen mit besonderen Ehren ausgezeichneten Mann, welcher die Vorzüge des Künstlers mit den Tugenden des Bürgers in thätige Verbindung setzt, diese Veranlassung, auf irgend eine Weise seine Achtung zu bezeugen.

Um aber auch in Ansehung dieser bleibenden Verdienste nur den entferntesten Beweis zu geben, hat der Magistrat einstimmig beschlossen, Ew. Wohlgeb. gegenwärtige zwölffache goldne Bürger-Medaille als ein geringes Merkmal des Dankgefühles der erquickten armen Bürger und Bürgerinnen zu St. Marx, deren Organ wir hiermit vorstellen, anzuschließen.

Möge sie so lange an Ihrer Brust glänzen, als die Segenswünsche für Ihre Edelthat dankbaren Herzen entströmen werden; mögen Sie uns Gelegenheit an die Hand geben, die Beweise der ausgezeichneten Hochachtung zu vernehmen, womit wir verharren,

Ew. Wohlgeborn

bereitwilligste

Joseph Georg Hörl, k. k. N. Oester. Reg. Rath und Bürgermeister.

Stephan Edler von Wohlleben, k. k. Rath und Stadtoberkämmerer in Wien.
Joh. Bapt. Franz, der Bürgerspitals-Wirthschafts-Commission Präses.

Wien am 10ten May 1803.

Am 1sten Apr. 1804 wurde Haydn auch von dem Magistrat mit einem Ehrendiplom als Bürger in Wien beschenkt.

Haydn sagte zuweilen im Scherze, er wolle seine Titel mit goldenen Buchstaben auf eine schwarze Tafel schreiben, und vor seinem Hause aufhängen lassen. Die Tafel wäre von ansehnlicher Grösse geworden, denn Haydn war Kapellmeister des Fürsten Esterhazy (d. 19ten März 1760.) Mitglied der philharmonischen Akademie zu Modena (d. 14ten May 1780.) graduirter Doktor der Tonkunst zu Oxford (im Jahr 1793.) beständiger Beysitzer der Musikalischen Wittwengesellschaft in Wien (d. 11ten Dec. 1797.) Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste in Stockholm, (d. 5ten Sept. 1798.) der in Amsterdam, *Felix meritis*, (d. 21ten May 1801.) Mitglied des National-Instituts in Paris (d. 5ten Nivose 1802.) Bürger in Wien (d. 1sten Apr. 1804.) Ehren-Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Laibach (d. 14ten Jul. 1805.) und Mitglied der Societé academique des enfans d'Apollon in Paris (d. 30sten Dec. 1807.)

Am 25sten Jul. 1808 erhielt Haydn durch den Kais. Russischen Botschafter, Fürsten von Kurakin in Wien, eine goldne, zwey und vierzig Dukaten schwere Medaille, welche die philharmonische Gesellschaft in Petersburg als einen Beweis ihrer Verehrung für Haydn schlagen liess. Auf der einen Seite der Medaille ist eine Leyer mit vier Saiten abgebildet, über derselben schwebt, von einem Lorbeerkranze umschlungen, der Name Haydn; unten steht 1802, das Stiftungsjahr der Petersburger philharmonischen Gesellschaft. Die

andere Seite der Medaille hat die Aufschrift: Societas Philharmonica Petropolitana Orpheo Redivivo; unten der Name des Graveurs, Carl Leberecht F.

Dieses ehrenvolle Andenken war mit folgendem Schreiben begleitet:

Wohlgeborner Herr,

Hochstverehrter Herr Kapellmeister,

Die Vorsteher der hiesigen philharmonischen Gesellschaft eilen, sich eines Auftrages zu entledigen, den sie zu den angenehmsten und ehrenvollsten ihres Lebens rechnen. Sie sollen dem unsterblichen Schöpfer der erhabensten Tonstücke einen Beweis der unbegränzten Verehrung, die sie, wie jeden Freund der Musik, bey dem Namen Haydn durchglüht, aber auch zugleich einer Dankbarkeit überreichen, die selten gerechter, und nie aufrichtiger und gefühlter seyn kann.

Die philharmonische Gesellschaft ist ihre Entstehung dem menschenfreundlichen Eifer einiger Verehrer der Tonkunst schuldig; sie waren so glücklich, ihre kühnsten Wünsche bald und schöner, als sie kaum zu hoffen wagten, erfüllt zu sehen, und so entstand eine Verbindung, der schon jetzt eine nicht unbedeutende Anzahl von Wittwen ein kummerfreyes Alter verdankt, und die, von unserem menschenliebenden Kaiserhause und einem wohlthätigen Publikum grossmüthig unterstützt, sich den schönsten Hoffnungen für die Zukunft überlassen darf.

Und diesen schönen Erfolg verdanken wir dem überall gefeyerten Meisterwerke der Tonkunst, wir verdanken ihn — Ihrer Schöpfung. Genehmigen Sie daher, ehrwürdiger Mann, das Opfer der gerechtesten und grössten Dankbarkeit, welches Ihnen diese Gesellschaft in beyfolgender Medaille darbringt. Empfangen Sie es mit der, allen grossen Männern, und Ihnen so vorzüglich eigenen Güte, und schenken Sie für die Zukunft einer Anstalt Ihr Wohlwollen und Ihre Theilnahme, die Sie als Ihr Werk betrachten dürfen, und deren segensreiche Wirkungen auch Segnungen auf den heitern Abend Ihres zur Freude der Menschheit thätigen Lebens herabrufen. Wir unterzeichnen uns mit der innigsten Verehrung

Ew. Wohlgeborn

ergebenste Diener,

Georg Johann Berwald. Epinetz. H. Czervenka. Don Gottlob Bachmann. Johann Gottfried Hartmann.

St. Petersburg am 29ten May 1808.

Haydn hatte sich die sehr beträchtlichen Summen aufgezeichnet, welche theils in Wien, theils an andern Orten durch die Aufführung seiner Oratorien zum Besten der Armen eingegangen waren. „Es geschieht nicht aus Eitelkeit, aber die Welt darf wol wissen, dass ich kein unnützes Mitglied der Gesellschaft gewesen sey, und dass man durch die Musik auch Gutes stiften könne." Den Schluss seiner musikalischen Kompositionen macht das bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene und dem Grafen von Fries in Wien gewidmete 82ste (richtiger 83ste) Quartett:

Andante grazioso

Es ist mein letztes Kind, sagte Haydn, als er mir die Partitur zur weiteren Besorgung übergab, aber es sieht mir doch noch ähnlich. Das Quartett besteht nur aus einem Andante und einem Menuet, die beyde schon im Jahr 1803 fertig waren. Haydn wartete bis ins Jahr 1806 auf Zunahme seiner Kräfte und auf eine günstige Stimmung, um noch ein Allegro hinzufügen zu können; aber umsonst, und daher ist, statt des fehlenden Stücks, die oben angeführte Visitenkarte abgedruckt worden, die aber aus Versehen als ein Canon betitelt ist.

Im Sommer 1806 wurde auch das kleine Klavier aus Haydns Wohnzimmer entfernt,

weil ihm der Arzt alle Anstrengung untersagte, und ihm jede Versuchung dazu benehmen wußte. Haydn fühlte selbst, wie nöthig es zur Erholung seiner Gesundheit sey, diesen Rath zu befolgen, denn wenn er sich von Zeit zu Zeit an sein englisches Fortepiano setzte, um zu phantasiren, so überfielen ihn Schwindel nach wenigen Minuten. „Nie hätte ich geglaubt, sagte er am 8ten Sept. 1807, dass ein Mensch so sehr zusammensinken könnte, als ich es jetzt an mir fühle, mein Gedächtniss ist dahin, ich habe an dem Klavier zuweilen noch gute Ideen, aber ich möchte weinen, dass ich nicht im Stande bin, sie nur zu wiederholen und aufzuschreiben."

Wie oft hätte man Haydn in den letzten Jahren seines Lebens die Worte Agamemnons an Nestor zurufen mögen:

Schwer drückt dich des Alters gemeinsame Last, O ihr Götter!
Dass sie ein anderer trüg', und du ein Jüngling einhergingst!

Nur durch Ruhe, eine sorgfältige Pflege und strenge Gleichförmigkeit in seiner ganzen Tagesordnung konnte er den Rest seiner Kräfte fristen. Das Gehen wurde ihm beschwerlich, weil seine Beine angelaufen waren, und er kam oft Monate lang nicht aus einem Zimmer in das andere. Hier vertrieb er sich die Zeit durch Beten, durch Rückerinnerungen an seine frühere Periode, besonders an seinen Aufenthalt in England, durch Lesen der Zeitungen und Untersuchung der kleinen Hausrechnungen; in den langen Winterabenden unterhielt er sich mit seinen Nachbarn und Dienstboten über die Neuigkeiten des Tages, er spielte auch zuweilen Karten mit ihnen, und er belustigte sich an der Freude, die ihnen der Gewinn einiger Kreutzer verursachte.

Nach einem langen Zwischenraum war Haydn am 27sten März 1808 wieder in einer öffentlichen Versammlung sichtbar, um Dank und Verehrung für seine vieljährige künstlerische Wirksamkeit zu empfangen. Es war der Tag, wo eine Liebhabergesellschaft ihre Konzerte im Universitätssaale durch Aufführung der Schöpfung, mit dem italienischen Texte von Carpani, beschliessen wollte. Haydn wurde unter Trompeten- und Paukenschall, von vielen edlen Kunstfreunden Wiens begleitet, auf einem Lehnstuhl in die Mitte vor das Orchester gebracht. Zwischen seiner verehrten Fürstin Esterhazy und einigen Virtuosinnen sitzend, umringt von Künstlern, Schülern, Männern und Damen vom ersten Range und einer äusserst zahlreichen Gesellschaft aus den gebildeten Ständen, erhielt Haydn von allen, die sich ihm nähern konnten, die aufrichtigsten Beweise von hoher Achtung, von der zärtlichsten Sorgfalt für sein kraftloses Alter, und von der Freude, dass es ihm vergönnt war, noch diesen Tag zu erleben. Deutsche Stanzen von Collin und ein italienisches Sonnett von Carpani zu Haydns Lob wurden unter die Zuhörer vertheilt, Salieri hatte die Direktion der Musik übernommen, und die Ausführung war vortrefflich. Bey der unmerklich vorbereiteten, plötzlich überraschenden und in den hellsten und glänzendsten Akkorden aufbrechenden Stelle: es ward Licht! brachen die Zuhörer, wie gewöhnlich in den lautesten Beyfall aus. Haydn machte eine Bewegung mit den Händen gen Himmel, und sagte: „es kommt von dort!" Aus Besorgniss, dass ein zu lang anhaltender Sturm von Empfindungen der Gesundheit des Greises gefährlich werden dürfte, liess er sich nach dem Schlusse des ersten Theils auf seinem Sitze wegtragen. Er verabschiedete sich mit thränenden Auge, und streckte die Hand segnend gegen das Orchester aus.

Collin singt von dieser Scene:

Laut hörte man der Lebewohles Tönen,
Geklatsch- und Mitleidsruf zum Himmel dringen:
Er aber wandte seinen Blick nach oben,
Und suchte es zum vollen Herz zu erringen
Doch aufgeregt will sich der Sturm nicht legen,
Und rennt ihn fort. Umsonst ist oft dem Ringen

Rasch sieht man vorwärts sich den Greis bewegen;
Und als er nun der Pforte nah gekommen —
Aus streckt er seine Hand zum Vatersegen!
Und alles wankt! — Weh! wird er nicht mehr kommen!

*Er kam nicht wieder!*

(Die nähern Umstände von Haydns Tode sind, wegen der letzten drangvollen Vorfälle in Wien, noch nicht eingegangen; sie sollen baldigst nachgeliefert werden. d. Redakt.)

---

Nach einer so viel als möglich chronologischen *Darstellung* von Haydns Schicksalen, fassen wir nun die hervorstechenden *Züge* seines Charakters und einige seiner Kunst-Ansichten zusammen.

Haydn war sehr religiös gesinnt, und dem Glauben, in welchem er aufgewachsen war, treu ergeben. Sein Gemüth war von der Ueberzeugung, dass alle menschlichen Schicksale unter der leitenden Hand Gottes stehen, dass Gott der Vergelter des Guten und Bösen sey, dass alle Talente von oben kommen, aufs lebhafteste durchdrungen. Alle seine grösseren Partituren beginnen mit den Worten In Nomine Domini, und schliessen mit Laus Deo oder Soli Deo gloria. „Wenn es mit dem Komponiren nicht so recht fort will, hörte ich ihn sagen, so gehe ich im Zimmer auf und ab, den Rosenkranz in der Hand, bete einige Ave, und dann kommen mir die Ideen wieder." In der Religion fand er auch den kräftigsten Trost für seine körperliche Gebrechlichkeit; er war in den letzten Jahren mit dem Gedanken an seinen Tod ganz vertraut und bereitete sich dazu jeden Tag. Ohne über Gegenstände des Glaubens zu spekuliren, nahm er an, was und wie es seine katholische Kirche lehrte, und sein Gemüth war dabey beruhiget. So liess er sich in den Jahren 1807 und 1808 am Feste des heil. Peregrinus, des Patrons kranker Beine, vor das Servitenkloster fahren, und eine Messe lesen. In England schrieb er folgendes in sein Tagebuch ein: „Den 26sten Aug. 1794 ging ich nach Waverly Abbey, vierzig Meilen von London, zum Baron Sir Charles Rush, einem ziemlich guten Violoncellspieler. Hier sind Ueberreste einer Abtey, die schon 600 Jahre steht. Ich muss gestehen, dass, so oft ich dieses schöne Wohnhaus betrachtete, mein Herz beklemmt wurde, dass alles dieses einst unter meiner Religion stand."

Man schliesse aber nicht aus dieser Stelle auf intolerante Gesinnungen. Haydn liess jeden Menschen bey seiner Ueberzeugung, und erkannte sie alle als Brüder. Ueberhaupt war seine Andacht nicht von der düstern, immer büssenden Art, sondern heiter, ausgesöhnt, vertrauend, und in diesem Charakter ist auch seine Kirchenmusik geschrieben. Sein patriarchalisch frommer Sinn drückt sich besonders in der Schöpfung aus, und daher musste ihm diese Komposition besser, als hundert andern Meistern gelingen. „Erst als ich zur Hälfte in meiner Komposition vorgerückt war, merkte ich, dass sie gerathen wäre; ich war auch nie so fromm, als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Knie nieder, und bat Gott, dass er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte."

Wer sieht sich nicht durch solche Aeusserungen in das Zeitalter eines Albrecht Dürers und anderer Künstler der deutschen Vorwelt versetzt? Auch sie schrieben in ihrem einfältigen und schlichten Sinne, das was sie leisteten, nicht der Kraft ihres Geistes zu, sondern dem, der ihnen die Gabe dazu verliehen hatte.

Eine natürliche Folge von Haydns Religiosität war seine Bescheidenheit; denn sein Talent war nicht sein eigenes Werk, sondern ein gnädiges Geschenk des Himmels, dessen er sich dankbar bezeigen zu müssen glaubte.

Einst besuchte ihn der Klavierspieler ... aus P. Sie sind Haydn, der grosse Haydn, fing er mit theatralischem Anstand an, auf

die Knie sollte man vor Ihnen niederfallen! nur wie einem Wesen höherer Art sollte man sich Ihnen nähern! — Ach mein lieber Herr . . ., versetzte Haydn, reden Sie nicht so mit mir; sehen Sie mich als einen Mann an, dem Gott ein Talent und ein gutes Herz verliehen hat, höher treibe ich meine Ansprüche nicht. — Wissen Sie, was mich ärgert? fuhr . . . fort, als er sich im Zimmer umgesehen hatte. Sie sollten in dem prächtigsten Palast wohnen, Ihr Garten sollte zehnmal grösser seyn, Sie sollten mit sechs Pferden fahren, in den Zirkeln der Grossen leben. — „Alles dieses, versetzte Haydn, stimmt nicht mit meinen Wünschen überein; es ging mir in meiner Jugend sehr hart, und schon damals bemühete ich mich, so viel zu erwerben, um in meinen alten Tagen frey von Nahrungssorgen zu seyn. Das ist mir Gottlob gelungen; ich habe meine bequeme Wohnung, drey bis vier Gerichte zum Mittagsessen, ein gutes Gläschen Wein, ich kann mich in feines Tuch kleiden, und wenn ich fahren will, so ist mir ein Miethwagen gut genug; ich bin mit Kaisern, Königen, und vielen grossen Herrn umgegangen, und habe manches Schmeichelhafte von ihnen gehört; aber auf einem vertraulichen Fuss will ich mit solchen Personen nicht leben, und ich halte mich lieber zu Leuten von meinem Stande."

Seiner niedrigen Herkunft, seiner armen Verwandten, die zum Theil Schuster, Bauern und andere gemeine Handarbeiter waren, schämte sich Haydn so wenig, dass er vielmehr selbst oft davon sprach. Von seinen eigenen Werken sagte er: „Sunt mala mixta bonis; es sind wohl und übel gerathene Kinder, und hie und da hat sich ein Wechselbalg eingeschlichen."

Niemand war auch geneigter, fremdem Verdienste Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, als Haydn. Von Emanuel Bach gestand er laut, das meiste, was er wisse, gelernt zu haben; eben so sprach er von Gluck, von Händel, und von seinen früheren Lehrern immer mit dankbarster Verehrung. „Wo Mozart ist, kann sich Haydn nicht zeigen!" so schrieb er, als man ihn zu gleicher Zeit mit Mozart nach Prag zur Krönung des Kaisers Leopolds II berief, und er wiederholte mit tiefer Rührung und thränenden Augen: „Mozarts Verlust ist unersetzlich; sein Spiel am Klavier vergesse ich in meinem Leben nicht; das ging ans Herz!" Als Cherubini im März 1806 von Wien nach Paris zurückkehrte, erbat er sich von Haydn eine seiner Original-Partituren. Haydn gab ihm die Partitur einer Symphonie, die in Paris besonders beliebt ist, und sagte ihm: „Erlauben Sie, dass ich mich Ihren musikalischen Vater, und Sie meinen Sohn nenne." Cherubini zerfloss in Thränen der Wehmuth.

Bey aller Bescheidenheit verkannte Haydn seinen eigenen Werth nicht. „Ich weiss es, pflegte er zu sagen, dass mir Gott einen Antheil verliehen hat, und erkenne es mit Dank; ich glaube auch, meine Schuldigkeit gethan, und der Welt durch meine Arbeiten genützt zu haben; mögen nun andere dasselbe thun." Bey einer andern Veranlassung äusserte er: „wenn ein Meister ein oder zwey vorzügliche Werke geliefert habe, so sey sein Ruf gegründet; seine Schöpfung werde bleiben, und die Jahreszeiten gingen wol auch noch mit." Er las einst die Recension einer seiner Kompositionen, worin ihm eine falsche Quinte zur Last gelegt wurde; „die Herren dünken sich wol bey solchen Entdeckungen sehr weise; ach, wenn ich mich auf das Kritisiren legen wollte, wie vieles fände ich zu tadeln!" Er erzählte uns auch, dass er einst in Gegenwart von K. und Mozart eines seiner neuen Quartette aufführen liess, worin einige kühne Uebergänge vorkamen. „Das klingt fremd, sagte K. zu Mozart, hätten Sie es wol so geschrieben?" Schwerlich, antwortete Mozart; aber wissen Sie auch warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären.

Haydn besass eine Cassette, die mit Dosen, Uhren, Ringen, Medaillen, und andern Geschenken gefüllt war, die er von Kaisern und Königen von Oesterreich, Russland, Preussen, Spanien, Frankreich und Neapel bekommen hatte. „Wenn mir das Leben zuweilen verdriesslich wird, so sehe ich das alles an, und es freut mich, in ganz Europa geehrt worden zu seyn."

Als Lord Nelson durch Wien reiste, bat er sich eine abgenutzte Feder aus, welche Haydn bey seinen Kompositionen gedient hatte, und er verehrte ihm dagegen seine Uhr. — Die Hrn. Murat, Soult und mehrere vornehme französische Offiziere, welche zu Ende des Jahrs 1805 in Wien waren, und ihn besuchten, liess Haydn ihre Namen in ein Buch einschreiben, und er sah es überhaupt in gesunden Tagen gern, wenn durchreisende Fremde zu ihm kamen.

Ich bezeigte ihm meine Verwunderung, dass er sich bey seiner Schwäche habe entschliessen können, am 27sten März 1808 der oben erwähnten Scene im Universitätssaale beyzuwohnen. Er antwortete: „Die Rücksicht auf meine Gesundheit konnte mich nicht abhalten, es ist nicht das Erstemal, dass Haydn Ehre wiederfährt, und ich wollte zeigen, dass ich diese noch zu tragen fähig bin."

Man hoffte, dass der im Jahr 1808 für verdienstvolle Oesterreicher gestiftete Leopoldsorden auch unter Künstler vertheilt werden würde, und gratulirte dem Haydn im voraus. Diese Auszeichnung würde ihm viele Freude gemacht haben. „Es gäbe alsdann einen Ritter Haydn, wie einst einen Ritter Gluck! nur ist es schade, dass ich keine Kinder habe, denen es nutzen könnte!" Dem Kaiser wollte er bey dieser Gelegenheit sagen: unter dem Vielen, das er geschrieben habe, sey ihm sein Lied: Gott erhalte Franz den Kaiser! noch immer eines der werthesten

(Der Beschluss folgt.)

## *Kurze Notizen.*

Se Majestät, der König von Preussen, haben bey der Berliner Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften eine neue Stelle, und zwar für die Musik errichtet — wie es in der darüber ergangenen Kabinetsordre heisst: „wegen des grossen Einflusses der Musik auf Nationalbildung." Diese Stelle ist dem rühmlich bekannten Künstler, Komponisten und Direktor der Singanstalt in Berlin, Hrn. Assessor Zelter, conferirt, und er sonach zum Professor der Musik ernannt worden. —

Die Kieler Universität hat dem berühmten Komponisten und Virtuosen, Hrn. B. Romberg, das Diplom, als Doktor der Musik übersandt.

## *Räthsel.*

Mein Vaterland ist Yemens heil'ge Erde;
Ein frommer Mönch mich fand,
Als er zum Himmel blickend oft begehrte
Des Schlafes Widerstand.
Grün, weiss und gelb und braun sind meine Farben;
Mein Name tönt Musik.
Um mich zu haben will man lieber darben,
Und tragen Missgeschick.
Nimm weg von mir den Anfang und das Ende,
So springt heraus aus mir
Ein Wesen frech, und lustig, und behende,
Ein witzig's, doch behaartes Thier.
Ich bin beliebt bey alt' und jungen Damen,
Auch mach' ich reich und arm;
In allen Zonen kennt man meinen Namen,
Allein mein Vaterland ist warm.
Und wenn mich Friedrich einst, der grosse König,
Mir offne Fehde bot,
So that mir dies doch weniger als wenig,
Ich leb' und er ist todt.

* * *

Bist du kein Oedipus und kannst die Räthsels Knoten
Nicht lösen, geh zum Klavier,
Und spiele die vorstehenden Noten;
Sie sagen alles dir.

C. H. Schreyer.

---

KURZE ANZEIGEN.

---

1. *Variations pour le Pianoforte sur la Marche de l'opéra Aline* — — Oeuvr. 8.

2. *Variat. pour le Pianof. sur l'air de l'opéra Romeo e Giulietta* — — Oeuvr. 9.

3. *Variat. pour le Pianof. sur la Marche de l'opéra Raoul Barbe-bleue* — — Oeuvr. 10.

4. *Variat. pour le Pianof. sur une piece de Ballet les Espagnols* — — Oeuvr. 11.

5. *Variat. pour le Pianof. sur un air de l'opéra les deux Savoyards* — — Oeuvr. 12.

sämmtlich komponirt von F. A Neumann, und verlegt in Wien, bey Thadé Weigl.

In No. 34 dies. Zeit. vom jetzigen Jahrgange ist eine gleiche Reihe Variationen dieses Komponisten ausführlich angezeigt worden. Die hier genannten sind jenen sehr ähnlich: alle über interessante Themata geschrieben, alle angenehm, melodiös, nicht schwer, und doch ziemlich beschäftigend, auch durchaus dem Instrumente angemessen, behandelt; alle aber auch mit nur seltenen Spuren von Originalität des Geistes oder Reife der Kunst — mithin Musik, wie sie Jedermann ein- oder ein paarmal gern hört, zu welcher aber der, an das Bedeutende Gewöhnte schwerlich mehrmals zurückkehrt. Unter den hier angeführten Suiten haben uns Oeuvr. 8. und Oeuvr. 12. am besten gefallen.

---

1. *Prélude, suivi de 8 Variations pour 2 Pianofortes, sur la Marche favorite de l'opera Raul, Barbe-Bleue, comp.* — — *par Ant. Eberl* Oeuvr. 51., und

2. *Amusement pour le Pianoforte, comp.* — — *par Anton Eberl* Oeuvr. 50. à Vienne, chez Thade Weigl.

Nach dem, was erst seit kurzem in dieser Zeitung von Ebls neuerer Klaviermusik ausführlich gesagt worden ist, kann von diesen beyden Werken die Anzeige genügen, dass sie allerdings unter die besten des kleinern gehören, welche E. geliefert hat, und dass sie den Beyfall, den manche grössere Stücke dieses Komponisten so reichlich gefunden haben, wenigstens eben so verdienen, als diese. Eb. macht hier weniger Ansprüche, erfüllt die gemachten, aber desto vollständiger; will nicht gelehrt scheinen, was ihm selten glückte, aber desto angenehmer, womit es ihm besser gelang. Gut vorgetragen wollen beyde Stücke seyn, und besonders mit Delikatesse und Kenntnis der Vortheile guter Instrumente, aber beträchtlich schwer ist der Vortrag beyder nicht.

---

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten August. N°. 47. 1809.

*Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.*

(Beschluss.)

Eine arglose Schalkheit, oder was die Britten Humour nennen, war ein Hauptzug in Haydns Charakter. Er entdeckte leicht und vorzugsweise die komische Seite eines Gegenstandes, und wer auch nur Eine Stunde mit ihm zugebracht hatte, musste es bemerken, dass der Geist der österreichischen National-Heiterkeit in ihm athme. In seinen Kompositionen zeigt sich diese Laune ganz auffallend, und besonders sind seine Allegro's und Rondeaux oft ganz darauf angelegt, den Zuhörer durch leichtfertige Wendungen des anscheinenden Ernstes in den höchsten Grad des Komischen zu necken, und fast bis zur ausgelassenen Fröhlichkeit zu stimmen. Eben so ist die früher erwähnte Abschieds-Symphonie ein durchgeführter musikalischer Scherz.

Selbst körperliche Leiden konnten Haydns heitern Sinn selten ganz niederschlagen, und wenn man ihn auch anfangs verdrüsslich fand, und eben mit gepresstem Herzen Abschied nahm, so rief er wenigstens bey dem Weggehen noch „viele Grüsse an alle schönen Weiber!“ oder irgend einen drolligen, mit seiner Lage kontrastirenden Einfall nach. Den Frauenzimmern hatte er immer etwas Artiges zu sagen, es ergötzte den alten Mann, wiewol ganz in den Schranken der Bescheidenheit, die Rolle eines verliebten Nachbars mit ihnen zu spielen, und dann setzte er hinzu: „das gehört schon zu meinem Metier!“ —

Hier mögen noch einige muntere Anekdoten stehen, die Haydn in sein Tagebuch über England eingetragen hatte.

Als in einem grossen Konzert eben das erste Stück aufgeführt werden sollte, schrie der Paukenschläger laut dem Direktor zu, er möchte einen Augenblick warten, weil seine Pauken noch nicht gestimmt wären; der Direktor, welcher nicht länger verziehen wollte, antwortete: er sollte nur transponiren.

„Ich hielt mich fünf Wochen auf dem Landgut des Banquier Brassy zwölf Meilen von London auf. NB. Hr. Brassy fluchte einst, dass es ihm zu wohl auf dieser Welt gienge.“

Smorfie d'un Virtuoso.

Als einst Teoducci in dem Lady's Concert seine Favorit-Arie sang, besann er sich eine Weile auf die Kadenz, während dieser Pause schrie der Nachtwächter mit vollem Halse: half past eleven o'clock. Alles gerieth in ein lautes Gelächter, und die Arie endigte. —

Haydn hielt in allem, was er that und was ihn umgab, viel auf Ordnung und Regelmässigkeit. Seine Zimmer waren immer reinlich und sauber, jedes Geräthe stand an seiner Stelle, und sogar auf dem Fortepiano lagen die Papiere und Noten nicht verworren unter einander. Er kleidete sich des Morgens gleich nach dem Aufstehen ganz so, dass er nur Hut und Stock zu fodern brauchte, um überall sogleich erscheinen zu können, eine Gewohnheit, welche er sich in frühern Jahren zu eigen machte, wo ihn sein

Fürst öfters unvermuthet zu sich rufen ließ. Wenn er Besuche erwartete, so steckte er einen brillantenen Ring an den Finger, und schmückte sein Kleid mit dem rothen Bande, woran die Bürgermedaille getragen wird. Alle Abende sah er seine Wirthschaftsrechnungen selbst durch, „damit meine Leute nicht aus den Schranken treten.“ Ihm, der bey aller Anstrengung und Fleiß doch nur in seinem hohen Alter zu einiger Wohlhabenheit gelangt war, schien überflüssiger Aufwand eine Thorheit. Er hatte wenig Bedürfnisse, eine einfache Lebensweise war ihm von Jugend an zur andern Natur geworden, und er setzte eine Ehre darein, seine Ausgaben immer nach seiner Einnahme zu beschränken. Mit den Ersparnissen unterstützte er seine Blutsfreunde. Seinem Bruder Michael in Salzburg (gestorben den 8ten Aug. 1806) hatten die Franzosen im Jahr 1800 seine wenige Baarschaft und zwey silberne Uhren genommen. Haydn schickte ihm dafür eine goldne Uhr und Dose, und versprach auch Geld, sobald seine Interessen einlaufen würden. Seinem andern Bruder, der noch im 60sten Jahre als Tenorist bey der Fürstl. Esterhazyschen Kapelle in Eisenstadt angestellt war, gab er fünf und zwanzig Jahre hindurch einen Beytrag zu einer Reise ins Bad nach Baden. „Ich lebe weniger für mich, hörte ich ihn einst sagen, als für meine armen Verwandten, denen ich nach meinem Tode etwas zu hinterlassen wünschte. Heute hat mich ein Schuster, der meine Nichte, eine Wittwe mit vier Kindern, heyrathen will, um ein Kapital von tausend Gulden angesprochen; ich habe es ihm zugesagt; wollte ich grösser leben, als ich gewohnt bin, so wäre mir das nicht möglich.“ In seinem Testamente waren alle Nachkommen seiner Geschwister bedacht; seiner Wärterin und seinem Bedienten, dem Sohn eines Notenschreibers bey der Fürstl. Esterhazyschen Kapelle, der ihm seit achtzehn Jahren diente, war ein einjähriger Gehalt und eine lebenslängliche Pension ausgesetzt.

Haydns künstlerischer Charakter war das Werk einer glücklichen Naturgabe und des anhaltenden Studiums. Wer ihn von seiner Kunst reden hörte, hätte in ihm den grossen Künstler nicht geahnet, und die Bemerkung Kants, „dass der Urheber eines Produkts, welches er dem Genie verdankt, selbst nicht wisse, wie sich in ihm die Ideen dazu herbey finden, auch es nicht in seiner Gewalt habe, dergleichen nach Belieben oder planmässig auszudenken, und andern in Vorschriften mitzutheilen, die sie in den Stand setzten, gleichmässige Produkte hervorzubringen“, zeigte sich bey Haydn vollkommen bestätiget. Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach; nämlich: ein Tonstück soll haben einen fliessenden Gesang, zusammenhängende Ideen, keine Schnörkeleyen, nichts Ueberladenes, kein betäubendes Accompagnement u. dgl. m. Wie diesen Forderungen Genüge zu leisten sey? das, gab er selbst zu, lasse sich durch keine Regeln erlernen, und hänge bloss von der natürlichen Anlage und von der Eingebung des innern Genius ab.

Man erzählte Haydn, dass Albrechtsberger alle Quarten aus dem reinsten Satze verbannt wissen wolle. „Was heisst das? erwiederte Haydn; die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleyen haben keinen Werth; ich wünschte lieber, dass es einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuet zu komponiren.“

Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Klavier. „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäss auszuführen und zu souteniren. So suchte ich mir zu helfen, und

das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im *Herzen* sitzen, wenn man es angehört hat."

Er tadelte es auch, dass jetzt so viele Tonmeister komponiren, die nie singen gelernt hatten; „das Singen sey beynahe unter die verlornen Künste zu rechnen, und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren." Dem italienischen Gesang räumte Haydn den Vorzug ein, und er rieth angehenden Künstlern, in Italien den Gesang, in Deutschland die Instrumental-Musik zu studiren. Schon das Klima Italiens trage zur Biegsamkeit der Stimme bey. Italienische Sänger und Sängerinnen, welche bey der Fürstl. Esterhazyschen Kapelle angestellt waren, änderten ihre Stimmen nach dem Aufenthalt von einigen Jahren in Ungarn; mehrere reisten nach Italien zurück, sie kamen wieder, und siehe da, ihre Stimmen hatten ihre vorige Schönheit wieder erlangt.

Händel sey gross in seinen Chören, aber mittelmässig im Gesange, Gluck sey wegen seiner richtigen Intentionen und seiner Stärke, Piccini wegen seiner Anmuth und seines lieblichen Gesanges vorzuziehen. In der Kirchenmusik verdienen die Arbeiten seines Bruders, Michael Haydn, eine der ersten Stellen; es sey aber nur Schade, dass dieses Fach so schlecht bezahlt werde, denn man könne sich mit einem Dudelsack mehr verdienen, als mit Offertorien und Messen. —

Aus der Menge seiner Kompositionen sollte man schliessen, dass Haydn sehr leicht gearbeitet haben müsse. Das war aber nicht der Fall. „Ich war nie ein Geschwindschreiber, und komponirte immer mit Bedächtlichkeit und Fleiss. Solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur. Wenn Cherubini einige meiner Manuscripte durchsah, so traf er immer auf die Stellen, welche Auszeichnung verdienen."

Auf jede der zwölf Symphonieen, welche Haydn in England komponirte, verwendete er, so viel er neben andern Beschäftigungen, Einen Monat, auf eine Messe drey Monate; doch erinnerte er sich, eine auch in Einem Monat geschrieben zu haben, weil er damals Krankheits halber nicht ausgehen konnte.

Haydn verfertigte seine Kompositionen immer in Einem Guss; er legte bey jedem Theil den Plan zur Hauptstimme ganz an, indem er die hervorstechenden Stellen mit wenigen Noten oder Ziffern bezeichnete, nachher hauchte er dem trockenen Skelet durch Begleitung der Nebenstimmen und geschickte Uebergänge Geist und Leben ein. Seine Partituren sind rein und deutlich geschrieben, und es finden sich nur selten Korrekturen darin; „das rührt daher, weil ich nicht eher schreibe, als bis ich meiner Sache gewiss bin."

Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, so wie die Empfindungen und Ideen, welche dabey seinem Gemüthe vorschwebten, und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, dass er in seinen Symphonieen öfters — moralische Charaktere geschildert habe. In einer seiner ältesten, die er aber nicht genau anzugeben wusste, ist „die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör giebt."

Er setzte im Jahre 1796, als die Franzosen in Steyermark standen, eine Messe, welcher er den Titel „In tempore belli" gab. In dieser Messe sind die Worte: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, auf eigene Art mit Begleitung der Pauken vorgetragen „als hörte man den Feind schon in der Ferne kommen."

Bey den darauf folgenden Worten, dona nobis pacem, lässt er auf einmal alle Stimmen und Instrumente während einfallen. Diese Messe ist No. 2. der gedruckten Partituren.

In der Messe, welche Haydn im Jahre 1801 schrieb, fiel ihm bey dem Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, ein, dass die schwachen Sterblichen doch meistens nur gegen die Mässigkeit und Keuschheit sündigten. Er setzte also die Worte: qui tollis peccata, peccata mundi, ganz nach der tändelnden Melodie der Worte in der Schöpfung: Der thauende Morgen, o wie ermuntert er! Damit aber dieser profane Gedanke nicht zu sehr hervorstechen, liess er unmittelbar darauf in vollen Chören das Miserere! anstimmen. In der Abschrift, welche er der Kaiserin von dieser Messe machte, musste er auf ihr Begehren die Stelle ändern.

Haydn äusserte zuweilen, er hätte, anstatt der vielen Quartetten, Sonaten und Symphonieen, mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn es hätte können einer der ersten Opernschreiber werden, und es sey auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponiren. Er beklagte sich übrigens, dass unsere deutschen Dichter nicht genug musikalisch dichteten: denn eine Melodie, welche für die erste Strophe passe, füge sich selten zu den folgenden; oft sey der Sinn in der einen Zeile geschlossen, aber nicht in der, welche ihr korrespondiren sollte, man sey auch nicht sorgfältig genug in der Wahl der Vokalen. Die Dichter aus der neuesten Periode kannte Haydn nur wenig, und er gestand es gern, dass er sich in ihre Ideenreihe und in ihren Ausdruck nicht mehr finden könne.

Haydn empfahl jedem Tonsetzer, die praktischen Uebungen nicht zu vernachlässigen, weil er aus eigener Erfahrung wusste, wie sehr diese der Theorie zu Statten komme. „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und die Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen."

Als seine besten und dankbarsten Schüler pflegte er die Hrn. Pleyel, Neukomm und Lessel zu rühmen.

---

*Anmerkungen der Redakt. zur vorstehenden Biographie Haydns.*

---

1.

Viele Leser unserer Blätter werden die Einleitung und erste Abtheilung dieser Biographie, ganz oder zum Theil, auch in andern Zeitungen gefunden haben. Dies ist, wie wir erst vor kurzem erfahren haben, also zugegangen. Der Verf., Herr Legationsrath Griesinger, hatte, aus Neigung und auch auf unsere Bitte, das ganz vertraute Verhältniss, worin er seit zehn Jahren mit Haydn stand, auch dazu benutzt, sich in den Stand zu setzen, dem würdigen Manne, der ohne geschickte Veranlassung über sich und seine Kunst sich nicht wohl zu erklären vermochte — wenn er nun einmal der Natur den letzten Zoll bezahlen musste, ein würdiges Denkmal zu errichten. Er hatte darum demselben oft jene Veranlassung gegeben, das Empfangene jederzeit sorgsam aufgezeichnet, Haydns ihm anvertraute Papiere gewissenhaft benutzt, und in freyen Stunden die also vorbereitete Biographie auszuarbeiten schon seit geraumer Zeit angefangen. Diesen Anfang theilte er vor etwa vier Jahren dem Herrn Landkammerrath Bertuch aus Weimar mit, welcher ihn zuerst in das Mode-Journal und später in die Beschreibung seiner Reise nach Wien einrückte. Aus diesen Schriften nahm man nun jene Stücke, ganz oder theilweise, in die Berliner Zeitungen, in das Morgenblatt etc. auf; wir aber erwähnen den ganzen Vorgang nur, weil übelwollende Leser verbreitet haben, wir hätten erst aus diesen Quellen ge-

erschöpft, und übrigens, es findet sich so ziemlich alles, was hier steht, schon dort.

2.

Das Verzeichnis der Haydnschen Kompositionen, wie es hier, S. 612., gegeben worden, haben auch andere öffentliche Blätter mitgetheilt, und es ist, als von Haydn selbst herrührend, zum Entscheidungsgrund über die Zahl, so wie über die Aechtheit der mit Haydns Namen bezeichneten Werke, angenommen worden. Es geschieht aber damit diesem äusserst fruchtbaren Genius, so wie manchem ihm wirklich angehörenden, aber im Verzeichnis nicht erwähnten Werke Unrecht; und dies veranlasst uns, folgendes mitzutheilen.

Haydn hatte, in der grossen Bescheidenheit seines Sinnes, und, (in letztern Zeit) bey dem gänzlichen Mangel an Kenntnis dessen, was seine Arbeiten in der Welt wirkten, niemals daran gedacht, solch ein Verzeichnis zu machen, oder auch nur seine eigenen Werke vollständig zu besitzen. Als vor etwa fünf Jahren der Verleger dieser Blätter mit einer vollständigen Ausgabe der Haydnschen Werke anzufangen anfing und darüber mit dem verehrten Manne korrespondirte, zeigte sichs, dass dieser sich kaum der Hälfte seiner Arbeiten bestimmt erinnere, und beym Nachforschen nach denselben von ihrer Menge beschwerlich gedrückt werde. Um ihm nun sein Geschäft zu erleichtern, liess der Verleger ein Verzeichnis aller der Haydnschen Werke ablassen, welche schon damals sich in der Breitkopf-Härtelschen Sammlung befanden; und dies Verzeichnis, mit Angabe des Thema jedes einzelnen Werks bereichert, wurde Vater Haydn zugesandt, der nun, was er als sein erkannte, anstrich, die Zeit des Ursprungs, so gut er's noch vermochte, dazusetzte, und was er ihm untergeschoben fand, ausstrich, auch die darin nicht angegebenen Messen, Barytonstücke und schottischen Lieder hinzusetzte. Dies, also revidirte Verzeichnis ist nun das hier, und an mehrern Orten mitgetheilte. Sonach findet sich darin zuverlässig nichts, was Haydns Namen fälschlich trägt: aber eben so zuverlässig findet sich noch bey weitem nicht alles darin, was ihm mit Recht gehört; und wenn man, wie überall geschehen, schon aus diesem Register über die Fruchtbarkeit jenes schöpferischen Genius erstaunen muss: so würde man noch weit mehr erstaunen, wenn man — was freylich nun nicht mehr möglich ist — **alles**, was er zur Welt gebracht, beysammen sähe. So befindet sich z. B. in den Händen unsers Verlegers eine nicht unbeträchtliche Anzahl zum Theil sehr vorzüglicher Kompositionen Haydns verschiedener Art, die nach der Abfassung jenes Katalogs erst erlangt worden, und die, nach innern und äussern Merkmalen, ganz gewiss von Haydn sind. Nimmt man nun noch, wie man muss, hinzu, dass Haydn in dem Sinne schöpferisch war, dass er für die meisten Gattungen, die er bearbeitete, eine ganz neue Bahn brach und zuerst mit Glück betrat; diejenigen Pfade aber, welche Andere ausgefunden, so ganz eigenthümlich ebnete und weiter fortführte: so weiss man wirklich kaum, wie man das Vorzüglichere, die Wirksamkeit und die Verdienste des trefflichen Mannes genug erheben soll.

3.

Zu dem, was Hr. Legationsrath Griesinger von Haydns Bescheidenheit, von seiner Art zu arbeiten, von seiner Ansicht des erhabensten Theils der Kunst, und seiner Vorliebe für die **Schöpfung** sagt — erlauben wir uns, statt vieler Belege, die wir aus des Meisters eigenhändigen Briefen geben könnten, nur einen einzigen hieher zu setzen; nicht als ob jenes alles noch der Beweise bedürfte, sondern weil es Freude gewährt, eben dies gleichsam in allen Wendungen, die solch ein reiner, edler Geist nimmt, vorgestellt zu sehen.

Also schrieb Haydn am 12ten Junn 1799, bey Uebersendung seiner **Schöpfung**

„Leider vermehren sich meine Geschäfte, wie sich meine Jahre vermehren, und doch ist es fast, als ob mit der Abnahme meiner Geisteskräfte meine Lust und Drang zum Arbeiten zunähme. O Gott, wie viel ist noch zu thun in dieser herrlichen Kunst, auch selbst von einem Manne, wie ich gewesen! Die Welt macht mir zwar täglich viele Komplimente, auch über das Feuer meiner letzten Arbeiten: aber Niemand will mir glauben, mit welcher Mühe und Anstrengung ich dasselbe hervorsuchen muss, indem mich manchen Tag mein schwaches Gedächtniss und die Nachlassung der Nerven dermassen zu Boden drückt, dass ich in die traurigste Lage verfalle, und hierdurch viele Tage nachher ausser Stand bin, nur eine einzige Idee zu finden, bis ich endlich, durch die Vorsicht in meinem Herzen aufgemuntert, mich wieder an das Klavier setzen und da zu hämmern anfangen kann. Da findet sichs denn wieder, Gott sey gelobt!" —

„Gestern erhielt ich wieder ein Pack musikalische Zeitungen. Die Herausgabe dieses Werks macht Ihnen vorzügliche Ehre etc. Nur wünsche ich, und hoffe auch, ich alter Mann, dass die Herren Recensenten meine **Schöpfung** nicht allzustreng anfassen und ihr dabey zu wehe thun mögen. Man wird zwar an einigen Stellen in etwas anstossen, an der musikalischen Rechtschreibung, und vielleicht auch an anderm, was ich als Kleinigkeiten anzusehn nun einmal seit so vielen Jahren gewöhnt bin: aber der ächte Kenner wird bey manchem auch die Ursach, wie ich, einsehen, und solche Steine des Anstosses mit gutem Willen an die Seite walzen. Doch das ganz inter nos; man möchte mir es sonst für Einbildung und Hochmuth auslegen, wovon mich doch mein himmlischer Vater mein Lebelang bewahret hat." — —

## Nachricht.

Paris, d. 6ten Aug. Ich habe in meinem letzten Bericht versprochen, auf das Conservatoire und die Konzerte, die von ihm gegeben werden, zurückzukommen, und erfülle hier vorerst dieses mein Versprechen.

Diese Konzerte, die vom Ausgang des Winters an gegeben zu werden pflegen, sind sehr anziehend, schon weil sie blos von jungen Leuten, Zöglingen jenes Instituts, besetzt sind, und man da von Jahr zu Jahr neue Talente auftreten siehet, welche mehr oder weniger Vorzüge entwickeln, mehr oder weniger Hoffnungen erregen. Die Herren Méhul und Cherubini, beyde Inspektoren der Anstalt, führen das Präsidium bey den Proben und bey der Wahl der aufzuführenden Stücke. Bey der Aufführung selbst dirigirt ein Zögling, der aus den besten Violinisten gewählt wird, das Orchester. Die beyden Jünglinge, die bisher diesen Posten verwaltet haben, sind Habeneck und Duret. Das Ensemble und die Kraft dieses Orchesters sind unbegreiflich; es zeigt sich hier das erste Aufbrausen, der erste rasche Flug der Jugend, wo man noch keine Gefahr scheuet, und wo man über Schwierigkeiten hinweggesetzt, ehe man zur Erwägung des Wagestücks gelangt. Das Einzige, was man diesem Orchester vorwerfen kann, ist, dass es alle Stücke mehr oder weniger zu geschwind nimmt.

Die Violin wird mit Vorliebe behandelt, und auf diesem Instrumente zeigen sich jetzt die grössten Talente. Auf dem Violoncell ist man nicht so weit gekommen, besonders seit Romberg Frankreich und das Conservatoire verlassen, und man nun keinen vorzüglichen Lehrer mehr hat. Dem Fortepiano fehlt es fast eben so, und aus denselben Gründen. Die Blasinstrumente hingegen sind vortrefflich, und die Harmoniemusik lässt nichts zu wünschen übrig. Leider hält aber der Gesang mit der

Instrumentalmusik bey weitem nicht gleichen Schritt. Seit zehn Jahren bemühet man sich um ihn in dieser Anstalt, aber ohne beträchtlichen Nutzen. Sobald sich nur eine schöne Stimme zeigt, bewerben sich alle Lehrer um dieselbe, treiben sie aber auch zu solchen Anstrengungen, dass sie dahin ist, ehe sie sich nur hat stärken und befestigen können. Das ungeordnete Leben, und die Leichtigkeit, in Vergnügungen zu schwelgen, sind überdies ein wahres Gift, das alle unsre jungen Sänger zu Grunde richtet, und zwar nicht nur in Paris, sondern auch in andern grossen Städten. Sonst besass man schöne Stimmen, weil man schöne Kirchen besass, und für diese Erziehungsanstalten, wo man Kinder von klein auf für die Chöre bildete, und dabey um seine Sitten besorgt war, so dass sie später aus denselben mit unzerstörter Jugendkraft und Gesundheit hervorgingen. Jetzt tritt ein junger Mensch in die Welt, ehe er männlich nur geboren ist, und richtet sich physisch zu Grunde, ehe sich selbst sein Körper nur hat vollständig entwickeln können. Zum Zurückbleiben des Gesanges trägt endlich auch bey, dass man in Frankreich keine eigentliche Gesang-Schule, keine sicher gestellte Methode des Unterrichts, angenommen hat: jeder Lehrer singt, oder schreyet, auf eigne Hand und nach eigner Weise; was nun noch an dem Einen gut ist, wird vom Andern für schlecht erklärt, woraus folgt, dass der Schüler nicht weiss, wem er folgen soll, oder der Affe von dem wird, den er sich nun einmal zum Muster erwählt hat, wo denn nicht selten, wie bey blinden Nachahmungen fast allezeit, wahre Karikaturen zum Vorschein kommen. So wird der Hauptzweck des Conservatoire verfehlt, der nämlich, den Theatern gute Sänger und Sängerinnen zu verschaffen.

Wozu taugt es denn nun? Unter andern dazu: dass die Klasse der Künstler mit einer Schaar junger Leute vermehrt wird, welche die Natur nicht zu diesem Beruf bildete, und die, indem Einer den Andern herunterbringt, den Namen Künstler profaniren und vor Hunger umkommen. Wie könnten aus der Geschichte aller Zeiten wissen, dass eigentliche Schulen niemals grosse Genie's gebildet haben. Zum Handwerk wird man angelehrt, zum Künstler geboren. Der Zweck des Conservatoire ist indessen doch sehr lobenswerth. Frankreich hatte in der Tonkunst nie Talente hervorgebracht, die mit denen, Italiens und Deutschlands, den Vergleich aushielten; nun nahm die Regierung an, dass sich unter der zahllosen Menge Eleven in dieser Schule doch auch einige finden würden, die den grossen Künstlern jener Nationen an die Seite gestellt werden könnten. Wird nun wol die Zeit dies Wunder bewirken? Wir wollen hoffen!

Man hat dieses Jahr, unter vielem andern, eine neue Sinfonie von Reicha aufgeführt, die viel Vergnügen gewährt hat — wenigstens so viel, als eine Sinfonie eines solchen Komponisten neben den Meisterwerken gewähren kann, welche man oben in dieser Gattung jetzt besitzt. Reicha hat, so viel uns bekannt, sonst nichts als Klaviersachen geschrieben. Er ist aber selbst kein vorzüglicher Klavierspieler und in den meisten seiner Arbeiten dieser Art erscheint er gesucht und wunderlich; so haben sie denn, so voluminös sie sind, kein grosses Publikum gefunden. Wir hoffen, dass er auf dem neubetretenen Wege untadelicher einhergehe, und wünschen ihm dann mehr Einfluss und Beliebtheit. An Talent und Thätigkeit fehlt es ihm nicht.

Jedes Konzert des Conservatoire schliesst sich in der Regel mit einem ernsthaften Stück von Händel, Bach, Pergolesi etc. Schwer ists freylich, diese Musik den schönen Damen (denen die schönen Herren folgen) schmackhaft zu machen! Indessen giebts ihrer doch, die Wunders halben sie superb finden, und durch den lauten Beifall auffallen wollen. Sie werden indess, diese Stücke, nur für eine sehr kleine Anzahl wahrer Kunstfreunde ange-

führt; denn das Andere läuft fort, wenn man damit anfängt. Der Geschmack des Publikums an Musik sinkt überhaupt immer mehr und mehr, in dem Taumel, worin man lebt, und worin nur das Allerauffallendste, oder was nun eben der Strudel einmal eine Zeitlang als Tagesordnung in die Höhe treibt, ein Weilchen wirkliches Interesse findet. So muss man jetzt, wenn man gefallen will, Balladen machen.

Die Konzerte des Conserv. werden um zwey Uhr Nachmittags gegeben. Der Saal ist indess sehr klein, er fasset höchstens dreyhundert Personen. Dies, und der sehr mässige Preis, (nur die Hälfte dessen, was man für andere Konzerte bezahlt,) verursacht, dass man es dort immer gedrängt voll findet und sehr frühzeitig gehen muss, um gut unterzukommen. —

(Der Beschluss folgt.)

## Kurze Anzeigen.

*Sonate pour le Pianoforte comp. et ded. à Madem. Françoise Hrauchke par W. Schwencke.* Oeuvr. 6. à Vienne, chez Mollo et Comp.

Hr. Schw. hat durch mehrere brauchbare und nicht uninteressante Klavierkompositionen sich dem Publikum, besonders den Dilettanten empfohlen, welche, bey nicht ganz geringer Geschicklichkeit der Hände, um Originalität der Erfindung und Tiefe der Ausführung weit weniger sich bekümmern, als um Lebhaftigkeit, und, wie sie sagen, „dass es sich macht." Und diese werden auch mit dem neuen Werkchen zufrieden seyn. Andere dürften aber das erste, lange Eingangsadagio etwas alltäglich und geleyert, und das folgende Allegro meistens gekünstelt und ohne besondern Effekt finden; das Finale aber, obschon es sein Thema gar zu oft blos wiederholt, und dasselbe mehr transponirt, als ausarbeitet — kaum überall seine Freunde finden.

*Fantaisie en forme de Scene sur un air Russe et huit Variations sur un autre Air Russe pour le Pianoforte, par D. Steibelt.* à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Von beyden Themen ist besonders das zweyte, auch sonst schon bekannte, recht angenehm. Das etwas wunderliche: en forme de Scene — soll wol sagen, die Fantasie sey freyer gehalten, als die gewöhnlichen St.schen, sie nähert sich wirklich dem mehr, was man sonst in Deutschland freye Phantasie nannte. Uebrigens wird man diese, so wie auch die Variationen, den saubern und bekannten Werken derselben Gattung von St. ähnlich finden, doch noch leichter auszuführen, als verschiedene derselben. Der Satz, 8, 12 bis 14, und die Variat. 1, 2, 4, 8, haben Ref. am besten gefallen. Auch dieses Stück hat alle Vortheile St.scher Kompositionen für den Spieler, in Absicht auf Uebung und auf Wirkung; das hier gar zu häufige Klimpern in der dreygestrichenen Oktave muss aber Ref. tadeln.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No XII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

## Musikanzeigen.

So eben ist bey mir erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Kramm, 16 Uebungsstücke, für angehende Klavierspieler. 16 gr.

Schmidt, C. 6 Variations, sur le Thème: Wenn's in der Fech ete pour le Pforte. 6 gr.

Reiner, 5 Lieder und eine Romanze mit Begl. der Guitarre. Dritte Sammlung. 16 gr.

Swidlen, beliebte Gesänge aus Mozart, Zumsteeg, Eberl, Reichardt etc. mit Begleitung der Guitarre. Erste Sammlung. 6 gr.

Dalesner, 15 Danc. faciles pour 2 Violons. Oeuvre 16. 16 gr.

Leipzig, im August 1809.

Friedrich Hofmeister.

---

In der Hilscherschen Musikhandlung zu Dresden sind folgende neue Musikalien erschienen:

Bunkerly, Doctor Faust, ein charakteristisches Ballet fürs Pianoforte. 1 thl.

Gladowitz, Polonoise p. la Harpe avec accompagnement d'un Violon. 6 gr.

Himmel, das Wiedersehn in mein Vaterland. 4 gr.

Haydel, Potpourri p. le Pforte. Oe. 13. 16 gr.

— — 6 Duetten mit italien. und deutschem Text p. l. Pianoforte. 1 thl.

Naumann, Ich fühl Gedicht v. Gleim. 4 gr.

— — das deutsche Du v. Hübner. 4 gr.

Paris, Ouverture de l'Opera Forbe me bucco p. le Pianoforte. 6 gr.

Mondolini, Cavatina coll' Accompagnement di Chitarra francese, m. untergelegt. deutschem Text. 4 gr.

---

*Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.*

Spohr, J. F. 36 petites pièces p. le Flageolet seul. 12 gr.

— — petites Duettinos pour 2 Flageolets tirées de l'Opéra Fanchon. No. 6. 15 gr.

Kleith, C. 9 Variations p. une Flute sur la Romance: In den Tyrol von Einem Macht, Op. 94. 6 gr.

— — 10 Variations p. une Flute sur le Duo: Die Mädchen ja ihr sollt es wissen. Op. 95. 4 gr.

— — 24 Solos pour une Flute. Op. 96. 12 gr.

— — 13 Variations p. une Flute sur un thème favorit. Op. 97. 6 gr.

— — Amusement av. 6 Variations pour Flute et Viola. Op. 98. 6 gr.

— — 12 grandes Variations pour Flute et Viola. Op. 99. 12 gr.

— — 12 Variations p. une Flute. Op. 100. 6 gr.

Fürstenau, C. Trio pour 3 Flutes et Guitarre. Op. 15. 20 gr.

Adami, Variations p. la Flute accomp. d'un Violon Viola et Violoncelle. Op. 3. 8 gr.

Borchard, 10 Walzer und vermischte Tänze f. 2 Flöten. No. 1, 4. à 6 gr.

Vollständige Flageoletschule nebst den nöthigen und leichten Handstücken. 6 gr.

Müller, Je Concerto p. la Flute. Op. 10. 1 thl. 6 gr.

Riegra, Concerto p. la Clarinette. Op. 25. 2 thl.

Adami, vermischte Tänze für 2 Flöten. Lief. 12. 12 gr.

Summiliak, Tänze für 2 Flöten. 9 gr.

Gebauer, E. Ouverture du Calif de Bagdad arr. p. 2 Clarinettes. 12 gr.

Boieldieu, Airs, Duos, Choeurs et Marche du Calif de Bagdad arr. en Harmonie. 3 thl. 16 gr.

Sippel, 3 Duos concertans p. Violon et Violoncelle. Op. 16. 1 thl. 8 gr.

Schmidt, Jos. 3 Walses, 2 Ecossoises et un Quadrillon pour 2 Violons, 1 Clarinette 1 Flute et Basse. 12 gr.

— — 3 Polonoises p. le Violon accomp. d'un Violon, 2 Clarinettes 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et Basse. Op. 9. 16 gr.

Hänsel, Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 18. 1 thl.

Baldenecker, 3 grands Duos pour 2 Violons. Op. 15. 20 gr.

Hoffmeister, F. A. 3 Duos concertans p. 2 Violons. Op. 10. du Cours de Violon, 1 thl. 8 gr.

Spohr, L. Ouv. à gr. Orchestre. Op. 15. 1 thl. 4 gr.

Cimarosa, Matrimonio segreto gr. Opera arr. en Quatuors p. 2 Vl., Vle et Vlle. Liv. 2. 3 thl.

Müller, C. grand et dernier Concerto p. le Violon. Op. 9. (D dur.) 2 thl. 8 gr.

---

Gelinek, Variations p. le Pforte sur les pas de deux du Ballet: der Tiroler Jahrmarkt, 6 gr.

Vogel, Ouv. de Demophon p. le Pforte 6 gr.

Dammerhoe, Ch. 3 Sonates pour le Pianoforte Op. 26 1 thl. gr.

Hoffmann, P. C. Variations sur l'air fav. de Mozart. Op. 15. 20 gr.

Amon, J. 3 Sonates pour le Pforte av. accomp. de Violon. Op. 21. 2 thl.

Kuis, H. Fantaisie p. le Pforte sur les airs du mariage de Figaro p. le Pianoforte. 1 thl. 12 gr.

Kratzenberg, H. A. 12 Variations p. le Pforte sur l'air Outer Mond; die gehst so stille. 1 thl. 4 gr.

Dusseck, Ch. Pieces détachées, alt. fait p. le Pianoforte. 21 gr.

Borhee, Ch. Fantaisie et Variations p. la Harpe ou Piano sur complets militaires. 1 thl. 6 gr.

Le Moyne, G. La noce au village, 2me Fantaisie p. le Pianoforte. Op. 17. 2 thl. 12 gr.

Cramer, F. W. 6 Walses p. le Pforte. 12 gr.

Wölfl, Joseph, 3 Sonates pour le Forte-Piano, Op. 28 2 thl. 8 gr.



Tuch, H. G. 3 Marches militaires p. le Pfte. 8 gr.

Seyfried, Arie a. d. Op. die Schwestern die Eifersucht in jungen Herzen etc. mit Begl. d. Pforte 4 gr.

Nicolo, Romanze a. d. Op. Ein Tag in Paris. Beglückte Freiheit f. Pforte od. Guitarre. 5 gr.

Bianchi, Arie a. d. Capellmeister Une vaga Consegnata, Eine liebenswürdige Schöne fürs Pianoforte oder Guitarre. 6 gr.

Gänsbacher, 6 Favoritlieder f. d. Guitarre eingerichtet v. Wertenbach 8 gr.

Seidel, F. L. an die Eintracht von Carl Müchler mit Clavier Begleitung 4 gr.

Göpfert, C. A. 6 Lieder mit Pianoforte od. Guitarrbegleitung. 12 gr.

Weigl, J. Duett für Sopran und Bass a. d. Oper Hadrian im klav. Auszug. 12 gr.

Cell, L. v. 5 Lieder von verschiedenen Componisten f. d. Guitarre eingerichtet, als Samml. 20 gr.

Spindler, F. die Glockenglocke, eine Romanze mit Begleitung des Klavier od. der Guitarre, 12 gr.

Ebers, C. F. 6 deutsche Lieder mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte Op. 6. No. 1. 2. à 20 gr.

Mozart, W. A. Le nozze di Figaro. die Hochzeit des Figaro. Oper in 4 Aufzügen, Clavier Auszug von Schwenke. 6 thl. 12 gr.

Händels Oratorium: der Messias im Clavierauszug v. Schwenke mit deutschem Texte von Klopstock und Ebeling. 6 thl.

Bornhardt, J. G. 15 Lieder mit einer leichten Begleitung der Guitarre. Op. 27. 16 gr.

Hasserl, Fr. Lieder mit Begltg. der Guitarre. 8 gr.

Berton, H. Aline Reine de Golconde, Opera en un acte et en vers, Pensée 2 thl.

Franzel, Al. Ouverture et airs de Danse de l'Amour fidèle arr. p. le Pianoforte. 1 thl. 12 gr.

Mendés, S. H. 3 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 14tes Werk. 12 gr.

Raymond, P. C. Sonate p. la Harpe à crochets et accomp. d'une Flute obligée. Op. 10. 12 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten August. N°. 48. 1809.

### *Margarethe Luise Schick.*

Am 29ten April dieses 1809ten Jahres starb zu Berlin die wohlverdiente königl. Kammersängerin und Schauspielerin des königl. Nationaltheaters, Frau Margarethe Luise Schick, nach eben zurückgelegtem sechs und dreyssigsten Jahre ihres Alters.

Sie war am 26ten April d. J. 1773 zu Mainz geboren. Ihr Vater, der churfürstl. Fagottist Hamel, unterrichtete sie sehr früh im Klavierspielen, und von ihrem achten Jahre an erhielt sie den ersten Unterricht im Singen von der rühmlichst bekannten Madame Hellmuth. Da ihre Stimme bald eine seltene Stärke und Fülle gewann, schickte der damalige Churfürst von Mainz die junge Virtuosin auf seine Kosten nach Würzburg, woselbst sie von dem dortigen Kapellmeister Steffani im Singen und andern musikalischen Kenntnissen unterwiesen wurde. In dieser guten Schule ist sie gegen fünf Jahre gewesen und hat sich während der Zeit hier und in Mainz mit Beyfall hören lassen.

Gegen ihr funfzehntes Jahr kam sie nach Mainz zurück und wurde sogleich als Hofsängerin, zum Dienste der Kirchenmusik und der Hofkonzerte, mit fünfhundert Gulden Gehalt angestellt.

Der Churfürst erhob um diese Zeit das Mainzische Theater zu einem deutschen Nationaltheater; auch hier ward sie mit einer jährlichen Zulage von achthundert Gulden

als erste Sängerin angestellt. Ihr erster Auftreten geschah in der Oper Lilla, worin sie mit vielem Beyfall spielte.

Nach dieser Zeit kam der jetzige königl. Preussische Kapellm. Righini nach Mainz, von welchem sie noch fernern Unterricht im Singen erhielt.

Im Jahre 1791 ward sie mit dem ersten Violinisten der churfürstlichen Kapelle, Hrn. Ernst Schick, verheyrathet. Mit diesem nun that sie mehrere Kunstreisen nach Holland und andern Orten, von denen sie immer nach Mainz zurückkam.

Im Jahre 1793 trat sie als Kammer- und Opernsängerin in die königlich Preussischen Dienste, woselbst zugleich ihr Mann als Violinist der königl Kapelle angenommen wurde.

Sie trat zuerst in der italienischen Opera buffa zu Potsdam auf. Den folgenden Karneval sang sie auf dem grossen Operntheater zu Berlin in der Righinischen Oper Enea und ging dann sogleich auf das königl. deutsche Nationaltheater über.

Hier fing eine neue und bedeutende Kunstperiode für sie an. Das Berlinische Publikum hatte seit dem Abgange der trefflichen Nieler vom hiesigen Theater, wenig Neigung für die ernsthafte deutsche Oper blicken lassen. Im Oktober des Jahres 1794 erschien unsere Schick zuerst in der Oper Axur, und sie entschied hier das Glück dieser schönen Musik, so wie mehrerer ernsthafter Opern, die nach und nach auf das Theater kamen oder wieder hervorgesucht wurden. Endlich trat sie auf als Iphigenia in Tauris. Man war in Berlin gewohnt gewis-

sen, nur die italienische Oper im Karneval durchaus gesungen zu hören, und die, aus Italien hergebrachten Formen der Arien und einzelnen Theile hatten einen immer wiederkehrenden gewissen Schnitt jener Formen gleichsam zur Bedingung der meisthefsten Oper gemacht, so dass Glucks Iphigenia und andere seiner Opern, welche man wol Auszugsweise in Konzerten hörte, anfänglich nur ein kleines Publikum fanden. Auch selbst den Kunstgenossen schien es schwer zu seyn, sich in die neue musikalische Ordnung der Oper zu fügen, wenn sich auch denken liess, dass es beym Alten nicht bleiben konnte.

Glucks Iphigenia ward unterdessen auf dem deutschen Theater von Zeit zu Zeit wiederholt und dadurch in unserer Schick ein Talent für die heroische Oper und das neue Genre entwickelt, das sich immer merkwürdiger zeigte, je öfter man dasselbe kam und zuletzt Glucks Meisterwerk zu einem Verständniss und Beyfalle des Publikums selbst, wie keine durchaus gesungene Oper zu Berlin zu dem Grade sich rühmen konnte.

Es war aber hier nicht der Gesang und die Deklamation allein, was diese Wirkung machte; ein rein empfundenes und zugleich wohlausgedachtes Spiel; die künstlerisch gehaltene und durch lebendige Uebertragung des schönen schwesterlichen Charakters auf die Persönlichkeit der Schauspielerin war es, was den tiefen Eindruck gab und immer mehr befestigte.

Wenn es Wenige sagen und andeuten können, was sie eigentlich wünschen, weil das nahe Gute, was so leicht erscheint, oft die Frucht tiefer Kunst und langen Studiums ist; so haben es Tausende mit Zufriedenheit empfunden, wie Sie hier ganz nichts anderes seyn wollte, als des unglücklichen, geliebten Orestes Schwester Iphigenia.

Iffland hatte sich mit Ihr über die Darstellung dieses Charakters vereinigt, und die solche Sängerin hatte den erfahrnen Lehrer wohl verstanden und verstehen wollen; sie selbst sprach davon mit dankbarer Anerkennung, indem sie den Beyfall, welchen sie gewann, auf Ihn übertrug.

Aber auch bey allem guten Willen ist es nur selten möglich, zwey verschiedene, bedeutende Talente über einen und ebendenselben Kunstgegenstand unter einem Hute zu sehen, und dabey sey es erlaubt, Ihre Darstellung der Iphigenia in Tauris wenigstens in den Hauptzügen hier anzudeuten, und für die Darstellungskunst aufzubewahren, was so würdig und allgemein anerkannt worden; denn wenn ein Publikum Zeit genug hat sich über einen allgemeinen Gegenstand zu bestimmen, so pflegt es sich nicht zu irren.

Unsere Sängerin schien in jedem Akte dieses kunstreichen Werkes sich den höchsten Moment der Steigerung ausgestellt zu haben, um Anfang und Ende ihres Auftretens darnach zu graduiren. Dass der Komponist diesen Zweck in seinem Werke wirklich bearbeitet habe, ist klar genug; aber bey unserer Schick kam der Vortheil dazu, ihre Stimme zu einer fast unglaublichen Stärke anschwellen zu können, den sie redlich benutzte.

Gleich im Anfange, während des Gewittersturmes, erscheinen die Priesterinnen, aus dem Tempel flüchtend, vom Schrecken ergriffen, mit allen äussern Zeichen der Angst und Furcht vor der Rache der Götter. Iphigenia, Diana's Gerettete, in Kleidung wenig unterschieden, schreitet gehalten hinter jenen her, gleichsam als wenn sie die Flüchtigen zurückhalten wollte. An ihr sieht man keine Angst und Furcht vor dieser Naturbegebenheit; man erkennt vielmehr die Oberpriesterin, wie sie sich leicht unterscheidet. Indem sich die jüngeren Priesterinnen dem Schrecken überlassen, nähert sich Iphigenia majestätisch dem Vorgrunde. In ihr gehn grössere Dinge vor. Auf ihrem Angesichte ruht die stille Sorge, der ahnungsschwere Traum der letzten Nacht. Das Gewitter wird immer schrecklicher. Ein

mit den empörten Meereswogen kämpfendes Schiff näher sich, am Gestade zerschmettert es. Iphigenia lässt sich auf ihre Knie nieder und fleht die erzürnten Götter an, die Unschuld zu verschonen und Dianens Altar hinfort von dem Blute unseliger Menschenopfer zu befreyen; die jungen Priesterinnen vereinigen sich in Iphigeniens Gebet; der Sturm lässt nach, der Horizont wird klar. Die Ruhe der Natur ist zurückgekehrt, doch nun erst wird der Sturm in Iphigenia's tiefster Brust recht sichtbar und laut. Sie entdeckt den Mitpriesterinnen ihren Traum. Unter dem Erzählen geht dieser Traum in lebhafte Wirklichkeit über bis zu dem höchsten Punkte: „Und diese Furie war meine Mutter!"

Der Traum ist entsetzlich. Iphigenia sieht in diesem Traume ihr ganzes Geschlecht untergehen. Ihr einziger Bruder Orest stirbt darin zuletzt in ihrer Umarmung. Sie hält den Traum für eine Bedeutung seines Todes, und der letzte Strahl ihrer Erettung aus der wilden Fremde, und die letzte Hoffnung, das geliebte Vaterland wiederzusehn, sind verschwunden.

Im fünften Auftritte des zweyten Akts, gleich nach der Furienscene, tritt Iphigenia zum Orest. Auf ihrem Antlitz offenbart sich der Drang, von dem willkommnen Landsmann Nachricht über das Schicksal ihres väterlichen Hauses einzuziehn.

Orest, der eben unter der Qual der Furien das Schreckbild seiner ermordeten Mutter sah, glaubt sich noch im Traume und starrt über Iphigeniens Erscheinung ein Frie. Sie steht gelassen, unbewusst, unerschüttert, auf ihren Lippen ruht die süsse Neugier. Orest ermannt sich wieder, sein erster Wort ist Verwunderung über eine Aehnlichkeit, die ihn erschreckte, auch Iphigenia fühlt desgleichen. Diese Scene, worin Iphigenia die unglücklichen Nachrichten über den Untergang ihres ganzen Geschlechts erfährt, und worin Gesang, Gestalt und Geberde sich wunderbar verweben, war gleichwol ein Meisterstück der feinsten Gradation unserer Sängerin. Durch ihre nach und nach immer höher gespannten Fragen zieht sie aus dem tiefsten Herzen des unerkannten Bruders die ungeheuren Begebenheiten, wie tödtende Pfeile aus schmerzhaften Wunden, hervor. Orest leidet unter Höllenqualen und auf Iphigenien selbst wirken die Nachrichten wie elektrische Stösse. Den letzten Stoss erhält sie zuletzt durch die Nachricht von Orestes Tode: er war die letzte Hoffnung ihres trübseligen Daseyns, von ihm hoffte sie endliche Erlösung: auch Er ist nicht mehr; ihr Traum, ihr Schicksal ist erfüllt, sie sieht sich jetzt allein, verloren in der weiten Welt.

Das Ende der folgenden Arie aus G dur, war der Triumph ihrer Stimme. Sie konnte diesen letzten, langen Klagetón zu einer Stärke anschwellen lassen, den der hier eintretende Chor und das ganze, bis zum Fortissimo anwachsende Orchester nicht unterdrücken konnten.

Im dritten Akte entdeckt Iphigenia, gleichsam sich selber, dass sie für diesen der beyden Griechen eine besondere Neigung hege, indem sie ihn mit ihrem Bruder Orest an Jahren, Bildung und Heldenmuth vergleicht. Des grässlichen Opfers darf sie sich nicht ganz überheben, sie hat aber einen Betrug ersonnen, Einen der Griechen hofft sie zu retten, und diesen, mit Nachrichten von ihr, eiligst nach Griechenland an ihre einzige Schwester Elektra zu senden. Ein neues Hinderniss aber ereignet sich: von den beyden Freunden will jeder den andern retten; jeder will bleiben und sterben: so muss endlich Iphigenia selber sich entschliessen zu wählen, welcher gehen und leben soll.

Der Ausdruck unserer Schick, bey den Worten: „Welch ein Traum ist diesem gleich!" „So muss ich denn aus Euch ein Opfer wählen!" „Wie kann mein Herz es tragen!" war von unnennbarer Kraft und Schönheit, indem sie alles Historische auf diese Momente

der höchsten Empfindung künstlerisch darzustellen; es war die Huld und Liebe aller Götter, die aus dem lang gepressten Herzen wie ein brechender Strom hervorbrach. Eben so künstreich war ihr stummes Spiel bey der Wahl desjenigen, dem sie das Leben am liebsten gönnte.

Ihr Herz hatte längst den unerkannten Bruder aus Rettung ausersehn; um dieses jedoch zu verstecken, bleibt ihr Körper in bildlicher Stellung gegen Pylades gerichtet, und in dem Augenblicke der gespanntesten Erwartung wendet sie sich plötzlich zum Orest, indem sie sagt: „Du gehe da von hier!" Der Zuhörer wird erfreut über diese Wahl, indem er zugleich erschrickt; Schmerz und Antheil, Wohlgefallen und Bewunderung sind die Wirkung einer solchen Kunst, der es nie an Mitteln fehlt, weil sie stets die rechten braucht.

Die Hauptmomente des vierten Akts liegen endlich in den widerstrebenden Gefühlen des Mitleidens und der Pflicht, da das Opfer nun vor sich gehn soll: „O Schmerz! Was hast du mir, Diana, auferlegt!"

Indem Iphigenie das Messer in die Brust des Bruders senken soll, geht die Erkennung vor. Die Schwierigkeiten solcher Scenen in musikalischen Opern sind bekannt. Eine weitere Auseinandersetzung würde zu weit führen; es sey genug an der redlichen Versicherung, dass unter den vielen Freunden, welche die Darstellung dieser Oper in Berlin immer mehr gewonnen, nur die Eine Stimme ist: es sey der Triumph der Kunst unserer verewigten Schick gewesen.

Möchten diese leichten Andeutungen einer durch Eifer und Liebe erhöhten Künstlerin die gute Wirkung haben, jüngeren Talenten die Bewunderung einer solchen Kunst wichtig zu machen, die wol langsam wachsend, aber beständig, nachlebend und wahrhaft bildend ist. So unentbehrlich einer Sängerin eine reine, volle, biegsame Stimme ist, so ist sie doch mit diesen Eigenschaften allein noch immer keine Künstlerin, wenn nicht Wahrheit, Liebe, und lebendige Vor- und Darstellung des Charakters ihrem Vortrage Gewissheit und Glauben an das Darzustellende mittheilen kann; und in diesem Sinne müssen wir unserer Schick würdige Nachfolger wünschen.

In Glucks Armide hatte ihr Vortrag ein fast noch grösseres Publikum für sich, da das Gedicht dieser Oper reicher an brillanten Wunderbarkeiten ist. Der letzte und schwerste Akt brachte ihr laute Bewunderung, die Mehrzahl von diesem schien sich jedoch zur kunstliebern Iphigenie zu neigen.

Die Hauptrollen im Baum der Diana; im Opferfeste, in Romeo und Julie, und im Oedip, gehörten zu ihren Lieblingsrollen.

Der Kapellmeister Weber hat zwey lyrische Monodramen, Hero und Sulmalla, für ihre Stimme besonders geschrieben, die sie mit grosser Hingebung zur völligen Zufriedenheit des Komponisten sang und spielte.

Ihr letztes Auftreten auf dem Theater war die schöne Rolle der Malvina in der Oper Uthal von Méhul, wo sie noch in ihrer vollen Kraft und Meisterschaft erschien und sang. — Auch ausser der Oper war ihr Spiel bedeutend, wenn gleich etwas mehr gespannt. Die Rolle der Elisabeth in Maria Stuart; die Rolle der Milford in Kabale und Liebe, und im deutschen Hausvater die Rolle der Amalie, spielte sie glücklich.

Im Jahre 1795 reisete sie nach Hamburg, woselbst sie achtmal mit Beyfall auftrat.

Im Jahr 1800 reisete sie nach Breslau, wo sie sich für 15 Vorstellungen verbindlich gemacht hatte; ihr Beyfall aber war daselbst so gross, dass sie bewogen ward, noch dreyzehn Vorstellungen zu bleiben. Auch in Magdeburg ist sie achtmal aufgetreten.

Ihre Figur war nicht gross, ohne eben klein zu seyn, aber bey ihrem festen Körperbau, und einer breiten, wohlgewölbten Brust, erschien sie in heroischen Rollen von einer

Ernsthaftigkeit und Kühnheit des Styls, die bis in Haltung der Finger überging, so dass man eine grössere Person zu sehen glaubte.

In Rollen von vornehmer Bedeutung, wie z. B. der Charakter der Elisabeth in Maria Stuart, konnte sie ihrem Kopfe eine Haltung und den Ausdruck jugendlicher Mannheit geben, wie etwa Winkelmann den Kopf des vatikanischen Apollo beschreibt. Dahingegen in der Rolle der Armida ihr höchster Zorn aus tiefer weiblicher Leidenschaft hervor und dahin über geht.

In der Iphigenia war es sehr verschieden: die heiligste Schwesterliebe überwand hier alles und liess keinen anderen Gefühlen Raum. Auch die Priesterin verschwand dagegen, man sah nur die Schwester. Eben so verschieden endlich wieder im Oedipus die Tochter; die liebende, ewig treue Tochter des unglücklichsten Vaters!

Von ihrem dreyssigsten Jahre an, wo sie sich immer mehr in ernsthaften Charaktern zu gefallen schien, verwandelten sich die leicht überfliessenden Bewegungen des Spiels und der Cantilena in lebhaftere, schärfere Accentuation, die ihrem kothurnischen Schritte angemessner war. Auch ihre Stimme, die von Natur ein vollkommen sonorer Mezzosopran war, liess sich auch von ausgewachsener Kraft nicht mehr beherrschen und ging in ihre wahre Natur zurück. Ihr höchster, voller, schöner Ton war das zweymal gestrichene g, das sie denn aber besonders in der obengenannten Arie der Iphigenia zur Bewunderung tönen liess. An besonders guten Tagen konnte sie zwey höher singen, aber immer durfte sie es nicht wagen. Dagegen hatte ihre Stimme eine vollkommene Kraft und Fülle in der Tiefe, um eine Altpartie sicher auszuführen. In dem Tedeum des Kapellmeisters Righini sang sie wenige Wochen vor ihrem Tode in der Domkirche das: Te ergo quaesumus, welches für eine Altstimme gesetzt ist, mit solcher Klarheit und Freyheit des Tons und Vortrages, dass der Schreiber dieses, der gegen funfzehn Schritte weit hinter ihr und dem grossen Orchester stand, jeden Ton und jedes Wort auf das Genauste unterscheiden konnte. Dieses Orchester aber war gegen achtzig Violinen stark, ohne die verhältnissmässigen Bässe, Bratschen und Blasinstrumente, und besonders bey dieser Arie in beständiger Bewegung.

Die Recitative und Arien in der Graunschen Passion gewannen durch ihren Vortrag ein eigenes Pathos, verbunden mit einer religiösen Liebe, dass Kenner von dieser bekannten Musik aufs neue ergriffen wurden.

Ihr Privatleben war, wie das öffentliche künstlerische einfach, gerecht, fleissig und gefällig. Was sie als Gattin, Mutter und Freundin gewesen, erhöht noch unendlich ihren Werth und schmerzlichen Verlust.

Am dritten May, Morgens, wurde sie bestattet. Das sämmtliche männliche Personal des Theaters und ausserdem viele Freunde und Verehrer ihrer Verdienste begleiteten die Leiche. Am Thore des Begräbnissplatzes empfingen die Chöre des Theaters den langen Zug mit Trauergesängen und führten den Sarg bis an die Gruft. Der katholische Probst hielt eine würdige Rede und ein Auferstehungslied des Chors beschloss die feyerliche Bestattung, an welcher viele tausend Zuschauer Antheil nahmen; sogar die Zweige der Bäume des Begräbnissplatzes waren mit Kindern und Knaben besetzt.

Am 9ten May Morgens, ward in der katholischen Kirche ein feyerliches Seelenamt für sie gehalten und dabey das Requiem von Mozart vom Orchester und den Mitgliedern des Nationaltheaters aufgeführt. Mehrere Mitglieder der hiesigen Singakademie hatten sich mit dem Chore vereinigt. Die Kirche war bey verhängten Fenstern durch brennende Kerzen erleuchtet und von Andächtigen erfüllt.

So ward das Andenken an ein wirksames, wohlthätiges Künstlerverdienst gefeyert, dem

angeborne, treubewahrte Neigung zur edlen Kunst die Neigung des Publikums erworben und bis an den Tod bewahret hat.

## Nachrichten.

**Paris.** (Beschluss) Jetzt noch Einiges über die Theater!

Während des Sommers verlässt ein Theil der besten Schauspieler Paris, um in Provinzialstädten zu spielen; und einige Theatre bedienen sich allezeit dieser Veranlassung, ein paar Monate nicht zu spielen. Da werden denn, istu nöthig, Reparaturen am Hause gemacht, neue Stücke vorbereitet und darauf zugeschnitt etc. Der Sommer ist mithin, was Theater anlangt, eine Zeit der Stagnation für Paris, während Lyon, Toulouse, Bordeaux, und andere Städte sich mit unsern Paradegewändern herausputzen.

Die grosse Oper hat, seit Lesueurs Tod Adams nichts Neues gegeben, und dies Werk hat (wie ich im letzten Bericht prophezeihete,) das Schicksal seines *Helden* gehabt: es ist vom Anfang bis zu Ende gestorben. Niemand mag es mehr sehen und hören, aus Furcht, von gleichem Geschick aus Langeweile ergriffen zu werden. Jetzt studirt man ein neues Werk ein: Fernand Cortez, und man versichert, es werde alles übertreffen, was man jemals gesehen, an Schönheit — der Dekorationen.

Die immer fortwährende Auswanderung der Künstler nach Russland thut der Oper manchen Schaden. So hat das Ballet einige seiner besten Mitglieder verlohren: Mad Duport und ihre Schwester werden vorzüglich vermisst; auch Hr. Duport, der, erst vier und zwanzig Jahr' alt, schon drey Ballets von seiner Erfindung hatte aufführen lassen, und in Vollendung dessen, was er als Tänzer leistet, alle übertrifft, die jetzt für unsre vorzüglichsten gelten. Alles schreit vor Sehnsucht, aufzufliegen, um die russischen Goldgruben bearbeiten zu helfen. Das ersehnte Metall soll dort zwar unter gewaltigen Schnee- und Eishaufen begraben liegen: der kümmert aber unsre jungen Genies wenig.

Das Theater Feydeau (die komische Oper) scheint seit einiger Zeit auszuruhen; und die Herren Mehul und Cherubini, die es mit vielen ihrer Werke schmückten, scheinen auf ihren Lorbeern ein Gleiches zu thun. Auf dieser Bühne gab man nämlich ihre herrlichen Stücke: Lodoiska, Wasserträger, Je toller je besser u. dgl., welche auch durch ganz Deutschland bekannt und beliebt sind. Indessen höre ich, Cherubini sey eben daran, zwey neue Opern zu vollenden, welche nächsten Winter gegeben werden sollen.

Den vorigen Winter führete man hier, zwar in einem Privathause, aber mit vollem Orchester, ein neues Requiem von Cherubini auf. Schon die Kühnheit verdient Auszeichnung — die Kühnheit, ein Requiem zu schreiben, wenn man das Mozartsche kennt. Es gehörte wirklich kein geringeres Talent, als Cherubini's dazu, sich dem Vergleich mit diesem Meisterstück auszusetzen, welches wir für das Allerhöchste erkennen, was Genie, mit gründlichster Wissenschaft vereinigt, in dieser Gattung je aufgestellt hat. Cherubini's Requiem hat viel ganz ausserordentlich Schönes, und man kann sagen, er hat sich hier selbst übertroffen. Alle Solostücke, für zwey, drey Stimmen, sind aufs edelste und kunstreichste gearbeitet, und können dem Vortrefflichsten, was wir in dieser Art besitzen, an die Seite gestellt werden. Indessen scheint es mir, dass man den grössern Ensemblestücken mehr Einheit des Styls, den mancherley contrapunktischen und fugirten Sätzen mehr ruhige Haltung und Einfachheit wünschen dürfe; dass diese Stücke

für ihren Inhalt und ihre Gattung zu wenig Breite der Ausführung und zu viel Theatralisches haben; und dass man an den Fugen die vollkommene Klarheit bey den Eintritten und der Führung der Themen, und die Tiefe contrapunktischer Combinationen vermisse, welche letztere hin und wieder nur durch gewöhnliche, obgleich immer regelmässige, Imitationen ersetzt werden sollen, aber nicht ersetzt werden. Dass es darum doch ein grosses, würdiges Werk sey, und dem Komponisten selbst schon darum Ehre mache, dass er, dessen Ruhm in anderer Gattung so fest stehet, auch in dieser nach dem Ideal ringt — verstehet sich von selbst. Wir sind begierig, mit der Zeit die Urtheile deutscher Kunstkenner über dasselbe zu vernehmen, denn hoffentlich wird Cherubini es nicht, wie bisher, zurückhalten.

Ueberhaupt muss man wol, um Werke dieser Gattung vollendet zu liefern, sein Lebelang im contrapunktischen und fugirten Styl sich geübt haben. Das war Mozarts Fall. Alle seine grössern Werke haben das Siegel eines Mannes, der jenes Styls so vollkommen mächtig ist, dass er sich, bey Handhabung desselben, selbst in den freyesten Flügen des Genius nicht mehr gehindert fühlt; und dass er, (das Höchste, was das Kunstvermögen erreichen kann,) zugleich frey, anmuthig, neu, effektvoll, und gedacht, tief, gelehrt seyn kann Geht das doch sogar bis in seine komischen Opern über, und man braucht, um dies nachzuweisen, sich noch lange nicht auf die eigentlich fugirten Stücke, wie die Ouverture zur Zauberflöte, zu berufen. Lasst uns der deutschen Nation ihr Recht einräumen: sie allein hat jene erstaunenswürdigen Männer hervorgebracht, die im ernsten Styl die Muster aller Zeiten und Nationen seyn mögen; so wie wir das Gebiet des freyen, gefälligen, süssen Gesanges den Italienern zuzuschreiben haben — ihnen, die alle singen, und alle gut singen, aber, weil sie der Mode opfern, mit der Mode vergehen — wenn man wenige ihrer ältern Meister ausnimmt, und so, dass jene an Dauer gewinnen, was diese an Vermögen, im Moment zu begeistern. So haben diese beyden Nationen nach den entgegengesetztesten Seiten das Höchste erreicht, und ihnen wird der ebenfalls entgegengesetzte Preis Der Italiener entzückt, und fällt, und wird vergessen. So geht es selbst ihren besten neuern Meistern. Welche Werke — Paisiello's z. B., wird man nach dreyssig Jahren noch geben? Ja, wer weiss jetzt, noch bey seinen Lebzeiten, dass dieser berühmte Komponist, dessen Anmuth und Lieblichkeit, dessen Treue in der Zeichnung der Charaktere, wir billig bewundern, eher hundert und fünfzig Opern geschrieben hat? Wenn man nur schreibt, um das Entzücken der Menge zu werden, muss man so schnell vergehen, wie diese Menge selbst; und die Nachkommen betrachten solche Werke nicht anders, als die guten alten Kleider, die aber nicht mehr Mode sind. So lange hingegen gebildete Nationen Musik machen, wird man Bach, Händel, Haydn und Mozart bewundern, während sie in ihrem Leben selbst wol nie die schimmernden Triumphe und die glänzenden Belohnungen genossen, welche jenen zu Theil wurden.

---

## Recension.

---

*Six Sonates d'une difficulté graduée pour le Pianoforte par D. Steibelt. Tirées de la Méthode pour le Pianoforte du même auteur.* Liv. 1. (drey Sonaten Pr. 1 Thlr.) Liv. 2. (drey Sonaten, Pr. 1 Thlr. 12 Gr.) à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Diese Sonaten gehören, neben den Etuden, die vor kurzem in demselben Verlag erschienen sind, unstreitig unter die vorzüg-

schätzten und verdienstvollesten Arbeiten St.s. Als Kunstwerke an sich sind diese Sonaten — die ersten den kleinern, und zunehmend die andern den ausgeführtern Sonaten dieses überaus fruchtbaren Musikers an die Seite zu setzen; sie stehen nicht höher, aber auch nicht niedriger, sind ihnen im Geist und Styl sehr ähnlich; haben auch im Einzelnen alle Vorzüge und Schwächen mit jenen gemein.

Aber als Uebungsstücke haben sie noch einen besondern, und wirklich vorzüglichen Werth. Vom sehr Leichten anfangend und ziemlich in Stufenfolge beträchtlich aufsteigend, versorgen sie den Lehrer und Schüler mit einem eben so zweckmässigen und nützlichen, als einladenden und angenehmen Hülfsmittel weiterer Ausbildung. Das Ohr ist nicht über den Fingern, der Geschmack nicht über der Methode, der Sinn nicht über dem Buchstaben vergessen; und eben in diesem Betracht weiss Ref. von den vielen ähnlichen Werken, die ihm bekannt sind, nur sehr wenige diesen an die Seite zu setzen. Auszustellen findet Ref. die allzunahe Aehnlichkeit, besonders verschiedener Schlusssätze unter einander und mit andern St.schen Finalen; das verhältnissmässig zu untergeordnete Beschäftigen der linken Hand, die viel zu häufig (hier und anderwärts) vorkommenden, sogenannten Harfenbässe, und die gänzliche Vernachlässigung des Adagio. In allen sechs Sonaten findet sich kein einziges Adagio oder Andante, ja überhaupt kein langsames Stück, einen kurzen Einleitungssatz abgerechnet.

Was die beygesetzte Applikatur anlangt, so ist sie mehr die schwerere deutsche, als die (im Anfange) bequemere französische. Kenner wissen, dass sich beyde vornämlich im Gebrauch des Daumens, und noch mehr, des kleinen Fingers unterscheiden, und dass, wenn man es wirklich zu etwas Bedeutendem bringen will, die erste durchaus vorzuziehen sey. In der Bezeichnung derselben hat St. eher zu viel, als zu wenig gethan: die ersten Sonaten haben bey jeder Note die Nummer des Fingers, und selbst die spätern und schwerern Stücke sind so reichlich mit Ziffern versehen, dass gewiss an keiner einzigen Stelle, vernünftiger Weise, nur eine Bedenklichkeit, geschweige denn ein Zweifel entstehen kann. Dadurch eignen sich diese Sonaten auch ganz vorzüglich für Spieler, die keine guten Lehrer haben können, oder sich an falscher Applikatur verwöhnt haben, und durch diesen Vortheil wird es überwogen, dass diese Menge der Bezeichnungen gut Geleiteten etwas störend und lästig fällt.

Wer sich, nach glücklich überstandenen und sicher eingeübten Elementen des Klavierspiels, dieser Sonaten, hernach der Exercices, die im kurzen in demselben Verlag herauskommen werden, und endlich jener Etudes bedienen will, der wird einen gut zusammenhängenden und zugleich angenehmen Cursus machen, wodurch er sich am Ende selbst für sehr schwierige Kompositionen aller Art zweckmässig vorbereitet und ausgestattet finden wird. Nur eile er nicht hindurch, sondern gehe von einem Stücke nicht eher zum andern über, bis er es ganz innen hat, und es nicht nur ohne Fehler, sondern auch ohne Zwang vortragen kann.

Der Stich ist sehr gut, und der Preis, nach Verhältniss wohlfeil.

Uebrigens sind die vorliegenden Sonaten und die zu erwartenden Exercices aus der neuen, umfassenden Pianoforte-Schule Steibelts, welche ebenfalls im Breitkopf- und Härtelschen Verlag erscheint, besonders abgedruckt. In derselben gehen den Sonaten noch besondere Uebungen der Hände durch alle Skalen voraus.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. № 49. 1809.



*Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde, von Hans Georg Nägeli* *).

Wenn wie jemals die Aufmerksamkeit des ganzen deutschen Publikums, so weit dasselbe an den Aufgaben der Menschenbildung, so wohlthätigen als wissenschaftlichen Antheil nimmt, auf unser Erziehungswesen zu ziehen in gleich hohem Grade Bedürfniss und Befugniss hatten, so befinden wir uns jetzt aufs Neue in diesem Falle. Der Gegenstand, den wir hier als Methodisten zur Sprache bringen, ist uns über alle Vergleichung wichtig. Kein Unbefangener wird auch die Zuversicht tadeln, womit wir uns aussprechen. Alles, was wir hier thun, haben wir vor dem Volk, mit dem Volk, für das Volk zu thun. Daher liegt uns ob, unserer That gleich Anfangs eine nationale Richtung zu geben, und so gewähret die Publicität unseres Wollens uns selbst das Vollbringen.

Es mochte uns zwar längst bekannt seyn, dass eine Kunst, wozu die Anlage sich bey jedem gesunden, lebensfrohen Kinde täglich und stündlich äussert — eine Kunst, die in unserm Zeitalter ihre Wirksamkeit unter den mannichfaltigsten Formen und Verhältnissen so allgemein verbreitet, ein wichtiges, allgemein menschliches Bildungsmittel abgeben könne und müsse. Wir haben es auch geahnet, dass diejenige Musenkunst, die sich Harmonie nennt, vorzüglich dazu geeignet sey, so wol die Harmonie der Gemüthskräfte des Individuums, als die Uebereinstimmung der Gemüther in menschlicher Wechselwirkung zu befördern. Aber noch nicht lange haben wir hoffen können, was wir seit kurzer Zeit nun wissen: dass es uns gelingen werde, die Musik in universeller Beziehung zur Gymnastik des ästhetisch zarteren Daseyns zu erheben.

Je neuer und fremder aber unsere Ansicht des Tonkunst-Wesens erscheinen muss, je nothwendiger ist es, dass wir, ehe wir weiter sprechen, uns umsehen, was für ein Publikum wir vor uns, und wie wir uns mit demselben zu verständigen haben. Wir erblicken in unserer gebildetern Lesewelt vorzüglich zwey Klassen: diejenige der Kunstphilosophen, die keine Musiker sind, und die der Musiker, die nicht eigentlich Kunstphilosophen sind. Mit den ersten wird sich die Verständigung schon geben; wir haben ihnen blos zuzumuthen, dass sie zum Verständniss die ihnen allenfalls fremden Kunstwörter im Lexikon nachschlagen. Mit den letztern hat es mehr Schwierigkeit. Die positive Kunstlehre ist nämlich im Ablauf der Zeiten so sehr fixirt und verhärtet worden, dass sie, wie alle Didaktik und Dogmatik, zwar auch heut zu Tage noch viel Erhebliches leistet, aber auch viel Erheblicheres raubt: die freye, frische Ansicht des Daseyns und Wirkens, die unbefangene Beurtheilung neuer Erfindungen und Erscheinungen. Dem eigentlichen Musiker muthen wir daher nichts Geringers zu, als dass er für einmal sein erech-

*) Dieser Aufsatz erscheint, nach dem Wunsch des Vf.s, zugleich in dem Wochenblatt für Menschenbildung. 11. Jahrg.

tes Tonsystem gleichwie seine erlernte Tonsetzkunst, besonders auch das, was ihm die Systematiker — sonderbar genug — als seine Grammatik und Rhetorik geben wollten, zu vergessen suche; dass er bey unserm Gebrauch der Kunstwörter sich nie jenes System, überhaupt nichts weiter denke, als die einfache Definition. Ja sogar seine theoretische Eintheilung des Gebiets der Musik in Harmonie und Melodie können wir ihm nicht lassen. Er muss seinen alten Standpunkt zum Behuf gegenwärtiger Untersuchung ganz und gar verlassen, um von einer neuen Seite in das Gebiet der Kunst und Kunstwissenschaft Eingang zu finden. Er vertraue uns! Eingedenk, wie vielauch wie der positiven Kunstlehre zu danken haben, werden wir ihm das Wahre und Schöne, Gute und Grosse, das er in derselben und durch dieselbe gelernt hat, keinesweges verkleinern, vielweniger seiner Kenntniss entrücken, sondern ihn nur aus einem neuen, höhern Standpunkt in seiner Wahrheit und Schönheit, Güte und Grösse beleuchten, und um so vollkommener zu seiner Erkenntniss bringen.

## Gymnastik.

Wir theilen die Gymnastik folgendermaassen ein: in die niedre und die höhere.

Uebung der Glieder, Uebung aller Theile des Körpers zu mechanischen Zwecken der leiblichen Existenz — nicht nur dies — selbst die Uebung der Sprachwerkzeuge zu Kunstwerken, die Handübung des bildenden Künstlers, die Fingerübung des Klavierspielers, ja die Uebung jedes Gliedes und jedes Sinnes, zu welchem Endzweck es sey, zählen wir zur niedern Gymnastik. Ihr Produkt ist immer nur Beschäftigung, Stärkung, Belebung, Verschnellerung — mit Einem Wort, Vervollkommnung der Organe.

Die höhere Gymnastik hingegen geht darauf aus, die Organisation im Ganzen zu bethätigen und zu vervollkommnen.

Aber auch die niedre Gymnastik, die schon vermöge ihres Begriffs den wahren Weg zum Leben zu bezeichnen hat, strebt organisch zu wirken, zunächst dadurch, dass sie der Organisation auf Umwegen, durch vielseitige Uebung der Organe, Vortheile zuwenden will, mehr aber, indem sie die einzelnen Organe in Verbindung beschäftigt. Sie hat ihr Ideal. Dieses ist, gleichzeitige, gleichzeitig in einander greifende Beschäftigung der Organe, ja sogar Vervollkommnung durch gleichzeitige Stärkung, Belebung, Verschnellerung. Eine Art der Annäherung zu diesem Ideal ist der Tanz.

Der Tanz ist die expressivste Existenz, der höchste Ausdruck des räumlichen Daseyns.

Aber schon die niedre Gymnastik bedarf zur gleichzeitigen Beschäftigung der Organe eines regulativen Princips, damit die Organe sich in ihren Funktionen unter einander nicht hemmen, verwickeln oder zerstören. Ein solches Princip findet sie aber nur im Innern der Organisation. Sie muss es hervorrufen. So bedarf der Tanz der Musik.

Hier finden wir die Musik auf einem neuen Wege, als absolutes Heilmittel, das gesteigerte räumliche Daseyn zu reguliren.

Wie kommt es nun, dass die Musik dem Tänzer sein Daseyn so sehr erleichtert, ja sogar die höhere Tanzkunst erst möglich macht?

In dieser Beziehung betrachten wir die Musik als Bezeichnungskunst der Zeitmomente. Durch diese Bezeichnung der Zeitmomente wird dem Tänzer sein Daseyn in der Zeit zugemessen. Er nimmt dieses Maass in seine Organisation auf, und leicht und schnell, wie er sein zeitliches Daseyn inne wird, konfigurirt sich darnach auch sein räumliches Daseyn; seine Raumbezeichnungen, Bewegungen, werden selbst unwillkührlich organisch; ja es wäre ihm nichts schwerer, als gegen das Zeitgemässe, was man sonst Takt zu nennen pflegt, zu tanzen, ein Tonkunststück taktlos oder taktwidrig auszuführen.

Wir treten jetzt ganz auf unser Gebiet zurück. Musik ist uns eine, elementarisch aufgefasst, künstliche Bezeichnung der Zeitmomente. Ihr ganz nächster Endzweck ist Belebung der Organisation. Die Wissenschaft, das reine

Element der Musik, ohne Beymischung besonderer ästhetischer Reizmittel, für die Anschauung in ein System zusammengefasst, heisst Rhythmopöie.

Die rhythmische Bezeichnung der Zeitmomente bringt indess das zeitliche Daseyn bloss als Lebensprocess vor die Anschauung. In wiefern aber Musik als das universelle Trieb- und Uhrwerk der höhern Gymnastik nicht bloss, wie allein Beschäftigung der Organe, sondern immer Bethätigung der Organisation seyn soll, in so fern ist durchaus die Beförderung der Selbstanschauung des organischen Wesens ihr Ziel. In der Anschauung des Daseyns als Lebensprocess, so wie sie durch die rhythmische Bezeichnung der Zeitmomente unterhalten wird, ist aber die Organisation noch nicht hinreichend bethätigt. Daher entsteht das absolute Bedürfniss, die Zeitmomente zu dekoriren. Diese Dekorationskunst ist das allgemeine ästhetische Reizmittel, das Beförderungsmittel der Selbstanschauung des organischen Wesens. Ihr Endzweck ist Verklärung der Organisation. Die Wissenschaft, die Dekorationskunst der Zeitmomente in ein System zusammengefasst, heisst Melopöie.

Die Organisation befindet sich im Zustande der Verklärung, wenn in stets steigender Regung und Rührung ein geistiges Fluidum sie durchströmt, wenn sie in sich selbst durchsichtig und durchdringlich ist, gleichsam ein lebendiges, vielarmiges Automat. Ob und wie fern eine solche Verklärung vorübergehend, oder von bleibenden Folgen seyn müsse, kommt hier nicht in Betracht. Genug, wenn wir nachweisen können, dass Musik da, wo sie als rhythmisch-melodische Kunst erscheint, organisationverklärend wirkt.

Eine so erhabene Bestimmung zur Organisationsverklärung trägt die Musik schon in ihren Urelementen in sich. Denn schon offenbart sich ihre Ueberschwenglichkeit, und wir bedürfen zu unserer Nachweisung nicht einmal eines Rückblicks auf die uranfängliche und seitherige Evolution des Musikwesens in der Geschichte.

Die Kunst der musikalischen Bezeichnung der Zeitmomente besteht in der Verbindung successiver Töne als Zeitgrössen, sie legt den Tönen ihren quantitativen Gehalt bey.

Die Kunst der musikalischen Dekoration der Zeitmomente besteht in der Verbindung successiver Töne als specieller Erzeugnisse für die Empfindung, sie legt den Tönen ihren qualitativen Gehalt bey.

Dieser qualitative Gehalt ist generisch dreyfach: eine Merkwürdigkeit, die von den bisherigen Theoristen noch nicht ausgesprochen wurde! Daher finden sich in unserer Kunstsprache noch keine genau bezeichnende Wörter dafür vor, so dass wir genöthigt sind, neue zu gebrauchen, oder vielmehr, bekannte zum Theil in einem neuen Sinne zu gebrauchen.

Akustische Qualitäten wollen wir die Töne nennen, rücksichtlich ihrer verschiedenen materiellen Erzeugung,

Dynamische Qualitäten, rücksichtlich des Gewichts, des Grades der Erschütterung, der Stärke und Schwäche;

Sensuale Qualitäten, rücksichtlich ihrer Höhe und Tiefe. Diese generische Triplicität wird nicht etwa erst in der hochgesteigerten Kunst der Melodik konstatirt, sie liegt schon in der Menschenstimme involvirt, offenbart sich schon in den Sprachelementen. Denn wirklich schon im Sprechen wird Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche durch die Ungleichheit der Vokale bestimmt; und diese Ungleichheit ist selbst eine akustische.

Jene Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche ist durch die Elemente der Sprachlehre hinlänglich bekannt. Hier aber dürfte die Frage aufgeworfen werden, wie man dazu komme, die Ungleichheit der Vokale eine akustische zu nennen.

Auf diese Benennung sind wir durch die Beobachtung gekommen, dass die (materielle) Erzeugung des Tones bey jedem Vokal durch eine eigne Form des Mundes bewirkt wird. Der Mund wird also in der That bey jedem Vokal zu einem andern Instrumente geformt.

Von diesen Mundinstrumenten in wörtlichem Sinne sind die Blasinstrumente also viele Nachbildungen zu betrachten, deren jedes irgend einen und nur einen Vokal oder Diphthong mehr oder minder treffend nachbildet. So nähert sich z. B. der Ton des Hornes dem U, der Ton der Oboe dem I, der Ton der Klarinette, vorzüglich in der Tiefe, dem sogenannten Chalumeau, dem E; die Flöte nähert sich in der Höhe dem Ü, der Fagott in der Tiefe dem Ö. (Daraus folgt, dass es unrichtig ist zu sagen, irgend ein Instrument sey vorzüglich tauglich, die Menschenstimme nachzuahmen, welches nur die Gesammtheit der Blasinstrumente, immer noch unvollkommen leistet.)

Wir fassen noch einmal die Triplicität der Melodik näher ins Auge.

Zuvörderst betrachten wir die akustische Qualitativität des Tonwesens. Diese hat das Eigenthümliche, dass sie uns erst durch Vergleichung verschiedenartiger Erzeugnisse entsteht. Würden wir nur auf einem Vokal singen, oder nur auf einem Instrumente spielen, so wäre Akustik in diesem Sinne nicht vorhanden. Sie hat, wie es sich hieraus ergiebt, ferner die Eigenthümlichkeit, dass ihre Phänomene als solche keiner quantitativen Schätzung unterworfen werden können.

Die dynamische Qualitativität des Tonwesens entsteht auch immer durch die Vergleichung ungleich starker Töne. Hier aber ist sonach eine quantitative Schätzung möglich, weil, was mehr oder minder Gewicht hat, sich gegen einander abwägen lässt, weil die Grade der Stärke und Schwäche zu berechnen sind.

Die sensuale Qualitativität ist schon in ihrem Urelemente, dem einzelnen Tone, einer quantitativen Schätzung fähig, denn der einzelne Ton lässt sich berechnen, seine Höhe lässt sich in Zahlen ausdrucken, vermittelst des Monochords.

Wir abstrahiren jetzt ganz von der akustischen Qualitativität, und reflektiren blos auf die dynamische und sensuale. Machen wir diese einer quantitativen Schätzung unterwürfig, und verbinden wir damit nunmehr die rhythmische Quantitativität, so bleibt uns dennoch, abgesehen vom Akustischen, eine Triplicität des Tonwesens, und zwar eben eine rein-quantitative, die uns bey aller Kunstbildung und Kunsteinsicht die wichtigste seyn muss. Wir nennen sie die absolute Triplicität der Form. Absolut, weil die drey daraus hervorgehenden Konstruktionsweisen, durch jedes einzelne Tonkunstwerk als Dauer, Höhe, Stärke verschiedener Töne sich eigentlich aussprechen.

Durch diese absolute Triplicität der Form, vermöge welcher die genetischen Konstruktionsweisen in stetiger Verbindung, Verschlingung, Vermischung vor der Kunstanschauung erscheinen, wird die Organisation in der That überschwenglich bethätigt. An das Element des Wohllauts geknüpft, ist die Form immer mit Materie überkleidet, führt Materie die Form der Anschauung vor. So wird in diesem Gebiete das Graduelle kontinuirlich empfindbar gemacht, das Empfindbare kontinuirlich graduirt.

(Die Fortsetzung folgt.)

*Nachtrag zur Biographie J. Haydns* *).

Ohne im eigentlichen Sinne krank zu seyn, fühlte Haydn doch täglich mehr, dass das Alter an sich eine Krankheit sey, und dass die Natur ihre Rechte an seinem Körper unerbittlich ausübe. Ein so schwach glimmender Lebensfunken war schon von jedem gewöhnlichen Ereignisse bedroht, um so nachtheiliger mussten Begebenheiten, wie diejenigen, welche der Krieg im Frühjahr 1809 über Oestreich herbeyführte, auf ihn wirken.

Haydn liebte sein Vaterland und sein Kaiserhaus mit innigster Treue. So oft es die warme Witterung und seine Kräfte gestatte-

*) Vom Verf. derselben, Hrn. Legationsrath Griesinger, und zu S. 729 dieser Zeitung gehörig, wo nähere Nachrichten über Haydns letzte Tage versprochen worden sind.

ten, liess er sich in den paar letzten Jahren seines Lebens in sein hinterstes Zimmer führen, nur um auf dem Forte-Piano sein Lied: Gott erhalte Franz den Kaiser! zu spielen. Die Niederlagen der Oesterreicher in Bayern, welche ihren Rückzug veranlassten, machten Haydn vielen Kummer. „Der unglückliche Krieg drückt mich noch ganz zu Boden!" wiederholte er oft mit thränendem Auge, und es brauchte viele Mühe, um ihn einigermassen zu beruhigen.

In dieser Stimmung fand ich Haydn am 5ten May, wo ich aus Wien abgerufen mich von ihm verabschiedete. Folgende nähere Umstände über Haydns letzte Stunden sind ein Auszug aus Briefen an meine Korrespondenten.

Am 10ten May rückte ein französisches Armeecorps des Morgens vor die Mariahilfer Linie in Wien, welche von Haydns Wohnung nicht weit entlegen ist. Man war eben beschäftiget, ihn aus dem Bette zu bringen und anzukleiden, als vier Kartätschen-Schüsse fielen, welche die Fenster und Thüren seines Hauses heftig erschütterten. Mit voller Stimme rief er seinen bestürzten und geängstigten Leuten zu: „Kinder, fürchtet euch nicht; wo Haydn ist, kann euch kein Unglück treffen!" Der Geist war aber stärker als der Körper, denn kaum hatte er das kraftvolle Wort ausgesprochen, als ihn ein Zittern am ganzen Leibe befiel.

Von dieser Stunde an nahm die physische Schwäche zu, doch spielte Haydn täglich sein Kaiserlied, und noch am 26ten May dreymal hintereinander, mit einem Ausdruck, über den er sich selbst wunderte. Am Abend desselben Tages überfielen ihn Kopfschmerzen und Frost; man brachte ihn früh zu Bett, und rief die Aerzte. Ihre Hülfe war fruchtlos, der Kranke verfiel in einen Zustand gänzlicher Entkräftung und schwerer Betäubung, wobey er aber doch noch wenige Minuten vor seinem Ende, welches den 31ten May früh Morgens gegen Ein Uhr erfolgte, Zeichen von Bewusstseyn und Empfindung gab.

Haydn hat sein Leben auf sieben und siebenzig Jahre und zwey Monate gebracht. Sein Leichnam liegt in einem eigenen Grabe auf dem Gottesacker seines Kirchspiels vor der sogenannten Hundsthurmer Linie in Wien.

Wäre der Tod des grossen Künstlers nicht in einen Zeitpunkt gefallen, wo man in Wien durch Kriegsereignisse betäubt, und für ruhigere Gefühle abgestumpft war: so hätte die grosse Anzahl seiner Verehrer daselbst gewiss eine ausgezeichnete Leichenfeyer veranstaltet. Die französischen Behörden kündigten Haydn's Verlust in der Wiener Zeitung auf eine ehrenvolle Art an, und am 15ten Jun. wurde Mozarts Requiem in der Schottenkirche zu Haydns Gedächtniss aufgeführt. — —

Haydn war von Statur klein, aber stämmig und von derbem Knochenbau, seine Stirne war breit und schön gewölbt, die Haut braun, die Augen waren lebhaft und feurig, die übrigen Gesichtszüge voll und stark gezeichnet, und aus der ganzen Physiognomie und Haltung sprach Bedächtlichkeit und ein sanfter Ernst. Die besten Büsten von Haydn sind unstreitig die, welche sein Freund, der geschickte Modeller bey der Wiener Porzelanfabrik, Hr Grassy (sein Tod am 30sten Dec. 1807 fiel Haydn äusserst empfindlich,) nach dem Leben verfertiget hat. Die eine ist in natürlicher Grösse und antiker Form mit der Aufschrift:

> Tu potis tigres comitesque sylvas
> Ducere, et currentes rivos morari.

Die andere, in kleinerem Maasstabe, stellt Haydn mit der Perücke und in seiner gewöhnlichen Kleidung vollkommen ähnlich dar, und Grassy setzte darunter:

Blandum auritas fidibus canoris ducere quercus.

Zum sprechen getroffen sind auch die Bilder von Haydn, welche ein Graveur, Namens Irwasch, zu Wien in Wachs als Cameen ver-

fertigte. Unter den mir bekannten Kupferstichen ist der bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene, obschon nicht ganz getreu, doch der beste. Johann Elsler, achtzehn Jahre hindurch Haydns Kopist und treuer Diener, liess den Kopf seines Herrn nach seinem Tod in Gips abformen.

Lavater, der jeden Schattenriss in seiner Sammlung durch einen Vers charakterisirte, schrieb unter Haydns Bild:

Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase;
Auch die Stirn ist gut; im Munde 'was vom Philister.

Die starke, durch ihr Gewicht etwas herunterhängende Unterlippe mag dieses Urtheil veranlasst haben —

Als Jüngling und Mann liebte Haydn derbe Speisen und er stand immer früh auf; vom siebenzigsten Jahr an blieb er strenge bey einer Lebensordnung, die sich ihm aus Erfahrung als die zuträglichste erprobt hatte. Er legte sich nämlich Abends gegen eilf Uhr zu Bette, und stand gegen acht Uhr auf; auch des Abends um sechs Uhr ruhte er eine halbe Stunde aus. Er speiste fast immer allein, und meistens zarte und leicht verdauliche Kost. Wenn von seinem Tod die Rede war, so setzte er gewöhnlich hinzu: „Ich bin der Welt zu nichts mehr nütze, ich muss mich wie ein Kind warten und pflegen lassen; es wäre wol Zeit, dass mich Gott zu sich riefe!" —

Haydn sprach im breiten östreichischen Dialekte, und seine Unterhaltung war mit jenen komischen und naiven, dem Östreicher eigenthümlichen Redensarten reichlich ausgestattet. In der französischen Sprache hatte er wenig Fertigkeit, aber die italiänische sprach er geläufig und gern; in der englischen hatte er auf seinen zwey Reisen gelernt sich zur Noth auszudrücken, und von der lateinischen verstand er alles, was in dieser Sprache bey dem katholischen Kultus vorkommt —

Noch im Jahr 1807 machte sich Haydn gegen gute Bedingungen verbindlich, dass seine Bücher, Musikalien, Manuscripte und Medaillen nach seinem Tode dem fürstlichen Hause von Esterhazy zufallen sollten. Von ungedruckten und vollständigen Sachen findet sich unter den Manuscripten, ausser einigen Kirchenstücken, sehr wenig. Das Interessanteste davon sind sechs und vierzig Kanons, meistens auf deutsche Lieder, die in Haydns Schlafzimmer unter Glas und Rahmen hingen. „Ich war nicht reich genug, sagte er, um mir schöne Gemälde zu kaufen, ich machte mir daher selbst eine Tapete, die nicht jedermann haben kann." Einst beklagte sich seine Gattin über Mangel an Baarschaft, und sagte ihrem Manne, dass, wenn er heute oder morgen stürbe, nicht einmal so viel im Hause wäre, um ihn begraben zu lassen. Tritt dieser Fall ein, antwortete Haydn, so trage die Kanons zum Musikverleger, ich stehe dir dafür, dass sie so viel werth sind, als mein Leichenbegängniss erfordert.

Ohne Zweifel wird alles Merkwürdige aus Haydns Nachlass in ruhigeren Zeiten nach Eisenstadt in Ungarn, oder auf einen andern fürstl. Esterhazyschen Sitz daselbst gebracht werden.

---

Endlich so finde auch noch ein Brief Jos. Haydns hier Platz, der zwar schon bekannt, aber der Wiederholung gewiss nicht unwürdig ist. Er ist vom December 1787, mithin aus der Zeit, wo Haydn schon mehrere seiner grössten Meisterwerke geliefert und sich einen Ruhm durch ganz Europa erworben, Mozart aber sein Höchstes noch nicht erreicht, und mit Neid und Unterdrückung zu kämpfen hatte. Der Brief ist an einen Freund zu Prag, der eine Oper für das dortige Theater von Haydns Komposition verlangt hatte. (Aus Mozarts Leben von Prof. Niemtschek.)

„Sie verlangen eine Opera buffa von mir. Recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diessfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser

Personale (zu Esterhaz in Ungarn) gefunden sind, und ausserdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz was anders wär es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der grosse Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann."

„Denn könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Grossen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so grossen Empfindung, in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte grosser Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum fernern Bestreben; warum leider so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnet es, dass dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann so lieb."

## Nachricht.

Berlin, Ende des August. Von Konzerten erhalten sich noch zwey auf Abonnement, das Bliesenersche Mittwochs, und das Schmiedersche Donnerstags, wöchentlich in Garten-Sälen. Das erstere ist zum Theil öffentlich und von mittelmässigem Kunstwerth, das letztere ist nur zur Uebung, da Hr. Sch. zu wenig Vortheil bey seinen öffentlichen, mit vorzüglicher Auswahl getroffenen musikalischen Divertissement, gehabt hat. Dieser industriöse Künstler will nun eine Gedächtniss-Feyer zu Ehren des verewigten Joseph Haydn veranstalten, die aus mehreren Bruchstücken seiner Werke, Trauer-Reden und Gesängen bestehen soll. In so fern die Auswahl und Zusammenstellung der ersteren nicht sehr überdacht und passend ist, dürfte es zweckmässiger seyn, ein ganzes Haydnsches Werk, z. B. die sieben Worte, oder eine Messe etc. zu geben, um einen Total-Eindruck zu bewirken. Indessen hier — will immer die Neugier zugleich mit gereizt seyn, um das Kunst-Interesse in Schwung zu bringen.

Ein vorzügliches grosses Konzert war das, den 3ten August d. J., am Geburtstage des Königs, zum Besten des Friedenhülfshauses, unter der vorzüglichen Mitwirkung des Hrn. Kapellm. Righini, veranstaltete Morgen-Konzert. Den herrlichsten Genuss gewährte dieses klassischen Gesang-Komponisten Meisterwerk: la selva incantata, (der Zauberwald) erster Akt. Unter seiner vortrefflichen Anführung nahm sich die zum Theil zerstreute, königliche Kapelle, durch Musiker und Liebhaber verstärkt, zusammen, und nach einer schlechten Probe folgte eine ziemlich gute Aufführung, welche um so lobenswerther war, als bey so seltener Gelegenheit der vereinigten Wirkens kein Ensemble statt finden kann, wenn gleich einzelne Mitglieder grosse Virtuosen sind. — Schade war es, dass diesmal die erste Flöte, Oboe, Klarinette, u. s. w. nicht mit den ersten Künstlern besetzt war; mit dem schönen Horn-Solo aus D dur (und auf dem G Bogen transponirt geblasen) zeichnete sich Hr. H. M. Böttcher, dieser anspruchslose brave Virtuos, besonders aus. Die Gesang-Partieen waren also besetzt: Armida, Mad. Müller, (gefühlvoller und kunstreicher Vortrag, zu wenig Kraft in der etwas spitzen, dünnen Stimme;) Rinaldo, Hr. Tombolini (noch die bewunderte, volle, dicke Stimme, mit dem grossen Umfang von Höhe und Tiefe, vom dreygestrichenen B bis zum ungestrichenen G, rein wie eine Glocke, aber kein Leben, keine Biegsamkeit, weder Schatten noch Licht;) Tancrede, Hr. Eunicke (in seiner Manier, zart und viele Volubilität.) Goffredo, Hr. Fischer (noch im Alter des kraftvol-

le, weit umfassende Stimme, nur freylich mitunter etwas schwankend). Die Chöre waren von Mitgliedern der Sing-Akademie, rein und sicher, doch gegen ein so gewaltiges Orchester etwas schwach besetzt, und hinter dasselbe gestellt.

Im 2ten Theile glänzten noch die Hrn. Schrök und Westenholz in einem Doppel-Konzert für Oboe und Flöte, von des letztern Komposition, die auf Kenntniss der Instrumente und Passagen-Effekt gut berechnet ist; auch erregte, die von A. E. Müller in dem schönen neuen Flöten-Konzert zuerst gebrauchte Idee, das Thema des **God save the king** etc im Mittel-Satz anzubringen, an **jenem** Tage viel Sensation.

Auch in geschlossenen Zirkeln gab es an diesem Tage musikalische Produktionen, unter denen sich die Aufführung der gesangvollen Mozartschen Kantate: Maurer-Freude, durch Präcision eines kleinen Orchesters und Ambrosch's schönen Gesang-Vortrag auszeichnete.

Im Theater wurde eine neue Oper **Anakreon auf Samos**, von Gretry, gegeben, die wenig Glück gemacht und bis jetzt nur Eine Wiederholung erlebt hat. Am Tage der **ersten** Aufführung ersetzte der Enthusiasmus des Publikums den schleppenden Gang der Handlung. Auch die Musik hat nur einzelne, besonders Ensemble-Stücke, die Ausdruck und Charakter mit Interesse verbinden. Die Partie des Anakreon selbst entspricht am wenigsten dem erwarteten Zauber des Gesanges und der Melodie. Hr. Franz zeigte sich übrigens darin als wahren Künstler. Hr. Blume war als Polycrates zu jung, sang indess mit Ausdruck. Recht natürlich im Spiel und fliessig im Gesange zeigte sich Dem. Schick als Aunis. Diese talentreiche Tochter der zu früh der Kunst und ihren Verehrern entrissenen Meister-Sängerin, hat früh eine gute Schule, und schnell Gelegenheit gehabt, sich unter so günstigen Auspicien für die Bühne zu bilden; auch hat die junge Künstlerin — für so kurze Zeit — viel, sehr viel geleistet. Eben deshalb aber wünschen unpartheyische Kunstfreunde, dass sie doch immer weiter auf der schön begonnenen Bahn **fortschreiten**, bey den sich häufenden Theater-Beschäftigungen nie die **mehrere** Ausbildung des Gesang-Vortrages, **vorzüglich reine Intonation**, übersehen, und bey oft verdienten, zuweilen aber übertriebenen Beyfallsbezeigungen, (die vielleicht nicht immer aus der reinen Quelle des Kunst-Sinns fliessen) **am strengsten selbst gegen sich** seyn möge. —

Die eingelegten Ballette heben diese Oper sehr und besonders gefiel ein **pas de trois** von Dem. Kugel, Hrn Meyer und Gasperini, sehr schön getanzt, mit Musik von Reichardt aus einem ältern **Oper-Ballet-Stück**.

Vor kurzem ist auch der **Deserteur** von Monsigny, mit vielem Beyfall, neu besetzt, wieder gegeben worden. Dem. Schick als Louise und Hr. Rebenstein als Alexis zeichneten sich durch Gesang und Spiel aus, obgleich die Haupt-Rolle wol schon einen vollkommenern Sänger erfordert hätte, und Hr. R. zu wenig Stimme und musikalische Bildung besitzt.

In eben dieser Oper trat die junge Eunicke, eine 12 jährige Tochter des hiesigen Künstlerpaares, als Hannchen auf und erregte Sensation und grosse Erwartungen für die Zukunft. Die Natur hat dem lieben Mädchen eine höchst reine, zarte Stimme gegeben, die schon früh durch guten Unterricht so gebildet ist, dass, wenn hier die Progression zunimmt, eine sehr gute Sängerin für die Folge zu erwarten ist. Auch freyer, dreister Anstand und natürliches Spiel bezeichnen das Talent für die Bühne. Mögen Aeltern und Freunde diese zarte Pflanze wachsam hegen und pflegen, dass sie physisch, moralisch und ästhetisch wohl gedeihe — denn nur diese drey Eigenschaften gehörig **vereint** erzeugen ja der Kunst Vollendung.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. №. 50. 1809.

***Die Pestalozzische Gesangbildungslehre, von H. G. Nägeli***

(Fortsetzung)

Aus einer solchen Ansicht des Tonwesens ging das Theorem hervor, Musik sey die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen, (Kant) Das kann man, obwol dadurch der Gegenstand nur von einer Seite theoretisch bezeichnet wird, vorzüglich von dieser einzelnen Kunst sagen. Denn das ist ein wahrhaft schönes, rein ästhetisches Spiel, wenn die Empfindungen kontinuirlich mannichfaltig graduirt, wenn die Gradationen kontinuirlich-mannichfaltig empfindbar gemacht, folglich der Anschauung als formell und materiell zugleich vorgetragen werden. Und so betrachten wir die Verbindung, Vermengung, Vermischung der Rhythmik mit der Melodik. In jedem einzelnen Stück (Satz) soll der Rhythmus die Melodie, die Melodie den Rhythmus heben und tragen, die Lebendigkeit des Rhythmus soll durch die Klarheit der Melodie, die Klarheit der Melodie durch die Lebendigkeit des Rhythmus erhöht werden.

Dass durch solche, so erkannte Belebungs- und Verklärungsmittel die Selbstanschauung des organischen Wesens, als Endzweck der höhern Gymnastik unfehlbar kräftig und reichlich befördert werde, das verbürgt uns die Natur selbst.

Wir werfen jetzt einen Blick auf die Kunstgeschichte, um ihren pragmatischen Hauptzug zu unserm Zwecke herauszufinden.

So lebendig und klar in ihren Elementen, so belebend und verklärend in ihren Wirkungen liess die Musik eine Vervielfältigung ihrer Emanationen nicht nur zu, sondern sie musste dieselbe provociren. Denn in einer Sphäre, wo alles elementarisch klar und lebendig ist, erträgt die Anschauung eine unendlich grosse Menge von Eindrücken, vermag sie in ein ästhetisches Ganzes zusammen zu fassen, und befindet sich so in einer Bethätigung, die ihr willkommen seyn muss, weil sie der Perfektibilität des organischen Wesens so naturgemäss als ästhetisch kunstmässig Vorschub leistet.

So entstand die Harmonik. Wer die Harmonik hauptsächlich als die Kunst betrachtet, das schwebende Wesen der Musik in Tonmassen vor der Anschauung festzuhalten, und so der Plastik näher zu bringen, hat eine theoretische Ansicht, die nicht naideale/gewisses seyn könnte. So ward die Musik von den Harmonisten der Vorzeit häufig, als Accordenkunst, ausgeübt, und so wird sie auch noch heut zu Tage von den neuesten Methodisten (Lehrern der Kunst des reinen Satzes) viel zu einseitig docirt. Aus einer solchen Theorie ging Rousseaus Ansicht hervor, nach welcher die Harmonik in seinen Augen eine gothische Erfindung seyn musste.

Die Harmonik ist uns Vervielfältigungskunst von Tonreihen in einem gegebenen Zeitraum, und zwar doppelseitig, Vervielfältigungskunst des Rhythmen und der Melodien. Die Lehre des höhern Setzkunst, (die Lehre vom doppelten und sogenannten mehrdoppelten Contrapunkt) giebt eben die Gesetze dieser

Vervielfältigung. So ist z. B. die Lehre von der Versetzung und Umkehrung eine wirkliche Emanationslehre der Melodik, eben so die Lehre von der Nachahmung, der Augmentation und Diminution eine Emanationslehre der Rhythmik. Beydes wird in Verbindung gebracht durch die Aufgabe eines Ricercato, der höchsten Steigerungskunst rhythmisch-melodischer Constructionen, worin enthalten ist die kombinatorische Kunstaufgabe der Repercussion, der Nachahmung in der Gegenbewegung, der rückgängigen Bewegung, der rückgängigverkehrten Bewegung, u. s. w. welches alles Kunstmittel sind, einen gegebnen Rhythmus auf jede mögliche Art zu melodisiren, eine gegebne Melodie auf jede mögliche Art zu rhythmisiren.

Aber nur in einer pädagogisch-stufenweisen Entwicklung wird die Kunstanschauung so gebildet, dass die kunstvollen Tongebilde, welche durch die Kunst des doppelten (und mehrdoppelten) Contrapunkts aufgebaut werden, sie nicht überfüllen und nicht so die Organisation trüben, anstatt sie zu verklären, welches allen begegnet, die in einem vielstimmigen Tonkunstwerk nur Anhäufung von Tonmassen, anstatt vielfache Verschlingung, Verflechtung, Verkettung der Rhythmen und Melodieen wahrnehmen. So ist dann die Wirkung hauptsächlich dynamisch; sie kann gross und mächtig seyn, ist dabey aber auch belästigend, und zieht in so fern immer mehr oder minder erdwärts.

Man wundre sich nicht, dass der Sinn für wahre Grösse im Gebiete der Tonkunst bey der sonst gewünschten Empfänglichkeit unsers Zeitalters noch so wenig allgemein ist. Die Kunstgelehrten Deutschlands haben schon seit einem vollen Jahrhundert darüber geklagt. Sie haben sogar durch ihre nur zum Theil gerechten Klagen hin und wieder selbst das Vorurtheil erzeugt, je höher ein Tonkunstwerk an wahrer Grösse, an Umfang und Reichhaltigkeit stehe, je weiter sey es dem ästhetischen Gemeinmann entlegen, der Anschauungskraft der gewöhnlichen Menschennatur überlegen; gelehrte Kunstwerke seyen nur für gelehrte Musiker da, vielleicht nicht einmal für diese, wenn sie Leute von Geschmack seyen.

Den Zögling, welchen man zum Musiker bildet, pflegt man nach der Methode (der Kunst des reinen Satzes) zuerst mit dem einstimmigen Satze, dann mit dem Bicinium — dem Tricinium — dem Quadricinium bekannt zu machen, man führt ihn zur Mehrchörigkeit, zu allerley akustischen Kombinationen, zur Vermischung mannichfaltiger Schälle und Klänge, u. s. w. welches allerdings das Anschauungsvermögen entwickelt und die Einsicht in das Tonkunstwesen befördert. Aber so verfahren heisst bey uns durchaus nicht — weder naturgemäss beym Anfange angefangen, noch lückenlos fortgeschritten.

Das Kind, welches nicht zum Musiker bestimmt ist, würde ohnehin einen so grossen theoretischen Bildungsweg nicht zurücklegen können, ohne seine anderweitige Bildung zu versäumen.

Aus allen diesen Rücksichten ist in dieser vielumfassenden und gehaltreichen Sphäre des menschlichen Daseyns und Wirkens die Zurückführung des eigentlichen Musikunterrichts auf die wahren, puren Elemente das Eine was Noth thut.

Die einzig wahre Elementarlehre stellen wir auf, indem wir den Rhythmus zum Ersten machen.

Nichts ist leichter, als die Naturgemässheit dieses Verfahrens nachzuweisen. Denn siehe! indem wir der Natur musikalisch ein Maass anlegen, entsteht uns der Rhythmus. Und durch den Rhythmus wird — wie wir oben dargethan haben — der Lebensprocess, als solcher, vor die Anschauung gebracht, wobey alle ächte gymnastische Bildungskunst ihren Anfang nimmt. Damit sollte es hier genug gesagt seyn. Kaum brauchen wir es zu berühren, dass schon das sehr junge Kind,

dem überhaupt an der Bewegung das Leben und der Sinn für das Leben aufgeht, am Klopfen, Schlagen u. s. w. seine Unterhaltung findet, weil es damit seinen Lebensprocess unterhält, regulirt, erhöht, wenn auch — welches wesentlich zu bemerken ist — dabey die Erschütterung der Gehörorgane nicht eigentlich, oder wenn sie gar nicht musikalisch, und auch sonst durchaus nicht angenehm ist.

Wir gehen indess — da es nicht allein darum zu thun ist, Zeitraum für unsre Methode zu gewinnen, sondern gerade auch die theoretische Einsicht in das Wesen der Tonkunst zum Behuf der Erziehungskunst zu befördern — noch tiefer auf die Sache ein.

Die rhythmischen Verhältnisse sind, im Allgemeinen gesprochen, fasslicher als die melodischen. Schon deswegen wäre es zweckmässig, jene dem Kinde früher vor die Anschauung zu bringen, als diese. Wir nehmen die Viertelnote (eigentlich zu sagen, den Ton von der Dauer eines Viertheils vom C Takt im Tempo moderato). Diese steigern wir einerseits aufwärts, d. h. durch Verlängerung, und es entsteht uns die halbe Note; wir steigern sie noch einmal aufwärts, und es entsteht uns die ganze Note. Andrerseits steigern wir sie abwärts d. h. durch Verschnellerung, und es entsteht uns die Achttheilnote; noch einmal, und es entsteht uns die Sechzehntheilnote. So machen wir die Viertelnote zum Anfangspunkt und zugleich zum Mittelpunkt der rhythmischen Elementarlehre. Und das nicht nach Willkühr. Denn die Viertelnote verhält sich aufwärts zur halben wie eins zu zwey, zur ganzen, wie eins zu vier; abwärts zum Achtel wie zwey zu eins, zum Sechzehntel wie vier zu Eins. Aus diesen fünferley Notengattungen, in deren Mitte die Viertelnote steht, ist alle Musik, wenigstens die Singmusik, grösstentheils zusammengesetzt. Die noch langsamern und noch geschwindern Notengattungen, einerseits die doppelte Taktnote, mehrere Noten über einen Takt hinaus, andrerseits die Zweyunddreyssig- und Vierundsechzigtheilnoten, kommen im Gesange, aus Gründen, die in den Organen, überhaupt in der Beschränktheit der physischen Kraft liegen, zu selten vor, dass mit Recht der Bildling auch später damit bekannt gemacht, und darin geübt wird. Zum Theil aus diesem Grunde werden auch die Bindungen kurzer Noten zu lange, wodurch der punktirte Gesang entsteht, später gelehrt und geübt; zum Theil aber werden sie es aus dem obigen Grunde, weil bey punktirten Noten ein komplicirterer, mithin minder fasslicher Rhythmus zum Grunde gelegt wird. (Die Triole behandeln wir nach ihrer möglich verschiedenen Stellung in verschiedenen Taktarten und Rhythmen verschiedentlich. Eine nähere Erklärung wäre hier zu weitläufig.)

Den Beweis, dass die rhythmischen Verhältnisse fasslicher sind, als die melodischen, führen wir noch umständlicher auf einem andern Wege. Bey der Anschauung einer rhythmischen Tonreihe von mehrerley Notengeltung werden, vermittelst des mathematischen Sinnes, den wir auch in Beziehung auf Musik (Tonschätzung) als angeboren voraussetzen dürfen, immer die langsamern durch die geschwindern, wenn auch bey dem Mindergeübten durch eine noch dunkle, bewusstlose Operation des Gemüths, in geraden Verhältnissen gemessen. Und hier ist die Bemerkung von grosser Wichtigkeit, dass fast durchgehends das Spiel mit drey Zahlen, in den geraden Taktarten 1. 2. 4. in den ungeraden 1. 2. 3. zur Beschaulichung (Verdeutlichung vor der innern Anschauung) eines rhythmisch auch komplicirten Kunstwerks hinreicht. Denn gesetzt, ein solches enthalte alle fünferley Notengeltungen, wovon oben die Rede war, so wird die Mischung, wenigstens in der Vokalmusik, selten so seyn, dass die beyden längsten Notengeltungen, Ganze und Halbe, oder eine derselben, mit den beyden kurzesten, Achttheil und Sechzehntheil, oder einer derselben, in einer langen Tonreihe öf-

tern abwechseln, ohne dass die Viertelnote, als Mittelgrösse, die das Anschauungsspiel unterhält und erleichtert, dazwischen trete.

Vergleichen wir nun die Beschaffenheit der melodischen Verhältnisse mit Hinsicht auf den mathematischen Sinn, so kommen wir also bald auf ein anderes Resultat. Dort reichte die Unterscheidung von fünfzehn Tongrössen hin, um uns schon zu tiefer Einsicht in das Gebiet der Rhythmik zu verhelfen. Hier kommen wir mit der Unterscheidung von fünf Tonhöhen nicht weit. Bekanntlich finden sich im Umfang einer Oktave der diatonischen Tonleiter 8 Töne. Setzen wir den Umfang der Menschenstimme auf eine Duodecime, so finden sich deren 12 Töne. Die diatonisch-chromatische Tonleiter bietet uns sogar im Umfang der Duodecime 20 Töne dar, die in dem melodischen Tonspiel der Möglichkeit nach vermischt werden können. Man bemerke aber wohl, dass auch schon das Einfachmelodische nicht so fasslich, zur Vermittlung des mathematischen Sinnes nicht so geeignet ist, wie das Einfachrhythmische. Denn wenn z. B. in der Rhythmik am häufigsten Halbe mit Vierteln, oder — welches in dieser Beziehung gleich viel ist — Viertel mit Achteln wechseln; so ist hingegen in der Melodik dasjenige Intervall, welches am häufigsten vorkommt, die grosse Sekunde, deren mathematisches Verhältniss, nach der ungleichschwebenden Temperatur, bey einigen Tönen $\frac{8}{9}$, bey andern $\frac{9}{10}$ ist, und die übrigen Intervalle kommen ungefähr um so viel seltener vor, als ihr mathematisches Verhältniss einfacher wird, die grosse Terz $\frac{4}{5}$ seltener als die grosse Sekunde, die reine Quarte $\frac{3}{4}$ noch seltener als die grosse Terz, wieder seltener die reine Quinte $\frac{2}{3}$, und am seltensten die Oktave $\frac{1}{2}$.

Die Nothwendigkeit, nach welcher im melodischen Tonreiche die Verhältnisse ungefähr in dem Grade seltner vorkommen müssen, als sie mathematisch bestimmbarer, folglich einfacher und fasslicher sind, beruht natürlich auf der Beschaffenheit des Organs, hier des Stimmorgans. Ein Gesang in lauter Oktaven- Quinten- Quarten- Sprüngen fortschreitend, wäre für die Kehle gewaltthätig und ermüdend. Man kann überhaupt annehmen, dass diejenige Fortschreitung, welche die Kehle am leichtesten und geläufigsten producirt, die stufenweise, (durch Sekunden) eben auch die ist, was den Gesang, im bekannten engern Sinn des Worts, kantabel macht.

Es wäre nun hier der Ort, auch eine Konstruktion der melodischen Verhältnisse an sich aufzustellen, gleich wie wir oben eine Konstruktion der rhythmischen zu Stande gebracht haben. So leicht dies nun ist, so müssen wir doch vorerinnern, dass jede Kunst ihre rationale und ihre illusorische Seite hat. Die Tonkunst hat ihre rationale Seite in der Rhythmik, ihre illusorische in der Melodik. *Der* allgemeine Charakter der Rhythmik (des Rhythmischen am Tonkunstwerk) ist Deutlichkeit, der der melodischen, Klarheit, ungefähr in dem Sinne, in welchem die ältere Logik die Wörter klar und deutlich zu nehmen pflegte, (obwohl die Aesthetik jener Epoche, die Baumgartensche, diese zweckmässig entgegengestellten Begriffe nicht auf die Kunstphänomene richtig anzuwenden vermochte.) Es wäre daher dem wahren Wesen der Kunst und der Kunsttheorie gleich zuwider, wenn man die Klarheit vor der Anschauung, welche dem Melos beywohnt, zur Deutlichkeit im Begriff hie wohin aller Rhythmus gesteigert werden kann, würde erheben, wenn man das Illusorische der Kunst durch und durch würde rationalisiren wollen. Durchführen könnte man freylich dieses Geschäft unmöglich, ohne endlich aus dem Gebiete der Aesthetik, und mithin der schönen Kunst in höherem Sinne, herauszutreten, so dass der Kunstanschauung weiter nichts bliebe, als ein kahles, kaltes Gerippe oder Gerüst von Konstruktionen. Genug also, wenn wir die Gesetze auf-

weisen, nach welchen Mannichfaltigkeit und Schönheit der Melodie möglich wird, das Grundgesetz, nach welchem das Melos vor der Anschauung hinwendelt.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

RECENSION.

---

*Briefe über den Geschmack in der Musik, von Joh. Bapt. Schaul, königl. wirtemb. Hofmusikus.* Karlsruhe, in Macklots Hofbuchhandlung, 1809.

Wenn man etwas der Welt übergiebt, verbindet man doch gewöhnlich irgend einen Zweck damit, den man bemerklich zu erreichen und wol auch durch den Titel des Werks auszudeuten sucht. Das scheint in Hrn. Sch.s Sinne, bey der Herausgabe dieser Briefe, nicht gewesen zu seyn. Hrn. Sch.s Schreiben wird wol nur seines seyn: ein Schreiben um des Schreibens selbst willen, mag dabey herauskommen, was da will. Nur bey einigen Kapiteln leuchtet Absicht hervor; und diese werden wir bald kennen lernen. Auch um das Wie — wie geschrieben werde — scheint Hr. Sch. ziemlich unbesorgt gewesen zu seyn; und so ist denn ein Werkchen zu Stande gekommen, das eben so wenig lehrreich durch neue Ansichten oder doch originelle Darstellung des bekannten, als erfreulich durch seine Ausbildung erscheint, und eher den Unterhaltungen gleicht, womit ein ziemlich engbemuthiger, auf einen kleinen Wirkungskreis beschränkter Mann in missvergnügter Stimmung seine Kameraden regalirt, indem er über die Verderbtheit der Zeiten, über nicht genug auszeichnende Aufnahme von dem und jenem, und über ähnliche Gegenstände bequemlich sich ergiesst, und dabey doch mit einer ansehnlichen Portion Anmassung über grosse Männer und deren Werke entscheidet.

Rec. berührt hier nur die Eintheilung der Broschüre und ist weit entfernt, Hrn. Sch. widerlegen zu wollen, was schon durch sich selbst geschehen — wie, wenn Jemand im Dunkel bewiesen hätte, es gäbe keine Sonne, und diese träte nun glänzend am Morgen hervor. Indem Rec. den Inhalt des Schriftchens angiebt, wird zugleich bemerkbar werden, dass wenig um die Welt zu überreden, man sey ein competenter Richter über grosse Männer, wenigstens mehr Kenntniss der Sache und mehr Beurtheilungskraft in jeder Hinsicht, nöthig habe, als der Hr. Verf. hier beweiset.

Der erste, fast schülerhaft geschriebene Brief, handelt von der Kammermusik, wo erst Pleyl's (dem wir gewiss alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen) hoch erhoben, dann Boccherini's erwähnt, und von diesem ausgerufen wird: (S. 8.) Aber welch ein Unterschied zwischen einem Mozart und einem Boccherini! — Ja, gewiss ein bedeutender Unterschied, den Hr. Sch. nicht aufheben wird, und wenn er (ebendas.) noch so entzückt „auf den blumeichsten Auen, und in den dichten Haynen Boccherini's herumwandelte!" — Armer Mozart! wie Hr. Sch. gefunden hat, (S. 10.) „was der Hauptzweck der Kunst ist und seyn soll," und (ebendas.) „eine so wohlthätige Geistesanmuth zum Loose erhalten hat," läufst du Gefahr, von Pleyl und Boccherini verdunkelt zu stehen! Doch beruhige dich! auch Haydn ist blos im Stande (S. 11.) ein „oberflächliches, verallerflüssendes, ein Vergnügen willkührlicher Auslegung" — bey Hrn Schaul nämlich — hervorzubringen! Aber freylich „bey Boccherini ordnet die Philosophie alles; (S. 12 u. 13) „seine Musik muss in keinem zu grossen Zimmer, beym Schimmer der Lichter gespielt werden!" dann wird „der in Familie versunkene Zuhörer sich im Kreise seiner Familie," durch den „lenksamen Autor in die Zeiten der Unschuld und Rechtschaffenheit versetzt glauben." Ach Gott, das ist ja recht schön und gut! Wir wollen doch ja

unsere Weiber und Kinder zusammenzusetzen, uns gegend dazu, und en desselben Effekts gewärtig seyn, er thut uns allen Noth, besonders jetzt! —

Im zweyten Brief sind die zwar gewöhnlichen und oft gesagten Bemerkungen — besonders bis S. 25. gut, und Hr. Sch. ergreift die Gelegenheit, Clementi als den (S. 23.) „König der Tonsetzer für das Fortepiano" in die Wolken zu heben. Es ist wahr, dass Cl. auf einer hohen Stufe steht; aber dass durchaus Göttliche, und dass (S. 52.) kein anderer ausser Ihm, auf den ersten Rang Anspruch machen könne, möchte doch wol schwerlich noch irgend Jemand ohne Einschränkung zugeben; so wie auch sonst Niemand unter Cl.s Adagio, gleich Hr. Sch., lauter Youngsche Nachtgedanken, vielmehr jeder verschiedene etwas trocken und gleichgültig finden wird — was den andern, allerdings vortrefflichen, keinen Abbruch thun kann und soll. Es kommt dazu und durfte bey einer solchen Würdigung nicht übergangen werden, dass Clementi stets gewohnt ohne Accompagnement zu schreiben, offenbare Schwäche verräth, wenn er begleitende Stimmen hinzusetzt. Es thut uns Leid, über einen wahrhaft grossen und vielverdienten Meister dies sagen zu müssen: aber ein abgöttischer Verehrer, der ihm zu Liebe alles andere erniedrigen möchte, zwingt zu solchen Erklärungen.

Der dritte und vierte Brief krönen das Werk. Da geht es über Mozart her! Frevel wäre es, an seinem Manne verübt, wenn man ihn gegen Hrn Schenk vertheidigen wollte! Dass alles, was Mozart je geschrieben, vollkommen gut sey, wird Niemand behaupten, und Hr. Sch. gesteht ja selbst von seinem Gotte, Jomelli, ein Aehnliches. Aber freylich lässt Jomelli sich nicht zu Schulden kommen, was, nach Hrn. Sch., (S. 50.) Mozart! Dessen Singstimmen haben keinen natürlichen Gang, seine Harmonie ist oft hart, zusammengesetzt gemacht, seine Finalen sind überladen, und er sündigt oft gegen die gesunde Vernunft! — Es ist ein Bischen viel behauptet, in der That! aber — man hat Beweise! So ist es vernunftwidrig, dass Mozart das Finale des zweyten Akts der Zauberflöte für die Genien schwer setzte. — Die Leute bilden sich zwar ein zu wissen, dass Mozart diese Genien gar nicht als Schulknaben angesehen haben wolle, sondern als bedeutende, eng in das Ganze verflochtene Personen, die eben darum auch im Styl und in der Haltung des Ganzen behandelt werden, bey der Ausführung aber nicht durch Chorschülerchen, sondern durch Frauenstimmen dargestellt werden müssten — wie dies noch heute in Wien und Prag geschieht: aber was hilft das alles? und was hilft es auch, dass so viele Tausende eben an diesem Finale, wo es gehörig gegeben wurden, so reichen, überaus schönen Genuss gehabt haben — wenn die Sache nun ein- für allemal vernunftwidrig ist? Hr. Sch. führt dem unbesonnenen Mozart ernsthaft genug zu Gemüthe, es zu schreiben, dass er nicht nur da und dort, sondern überall (auch in Krähwinkel?) ausgeführt sey; und wenn sich nun noch Jemand nach diesem ausschweifenden Musiker bildet, so ists Hrn. Sch.s Schuld nicht. Uns befremdet nur Eins bey der Sache, dass nämlich Hr. Sch. selbst, S. 59. von seinem „Gott der Harmonie," Jomelli, bemerkt dass er, um zu wirken, nur von einem mit seinem Geiste vertrauten Orchester, nur in einem gewissen Raume etc. aufgeführt werden dürfe.* Mehreres in dieser Art sehe man bey Hrn. Sch. selbst nach, wo sich endlich auch die allgemeine Bemerkung findet, Mozart sey in den Arien überhaupt nicht glücklich gewesen. Hr. Sch. setzt Jomelli in jeder Hinsicht hoch über ihn, besonders aber im Recitativ. Es ist gewiss, dass Jomelli ein geistreicher, feuriger, hochstrebender Künstler war; gewiss ist aber auch, dass er zugleich nicht selten von einem unbegreiflich kleinlichen, der Kunst unwürdigen Geiste des Malens und Auspünktelns einzelner Momente

zum grossen Nachtheil des Ganzen, besessen war. Man vergleiche z. B. nur die Stelle in der Olympiade, Atto II., Scen. 7., bey den Worten: ah che sarem di nuovo a quest' orrido passo — und bemerke, was er dem lezzigen Worte passo zu Liebe, für Fortschreitungen anbringt! Sein Recitativ ist gemeiniglich schön, charakteristisch und ausdrucksvoll; aber wo hat er schöner recitirt, als z. B. Mozart in der Scene des Sextus im ersten Finale der Clemenza di Tito, oder im Recitativ der D. Anna im 1sten Akt des D. Juan, u. dgl. mehr? Und wenn die Arie: Dies Bildniss ist bezaubernd schön — ein Gassenhauer genannt, und behauptet wird, im Titus leuchteten nur einige Genie-Blitze hervor, welche zeigen, was Mozart bey besserer Leitung hätte werden können; (S. 59) wenn (S. 81.) von den Ouverturen Mozarts gesagt wird, sie wären nie im Stande die Wirkungen hervorzubringen, wie die von Jomelli, die (S. 79–80) man nur eigentlich Ouverturen nennen könne, deren Styl nicht nur geschickt, sondern nothwendig sey, um das dumpfe Getöse der Zuhörer zu stillen (??) — dann möchte es wol mancher Leser für Scherz, oder Satyre halten, und Hrn. S. seinen Ausruf, S. 65., zurückgeben: schalkhafter Mensch! — Doch hiervon nur noch das: Hr. Sch. sagt, S. 19., der Wahlspruch wahrer Kritiker sey: besser machen ist der beste Tadel! Nun wird sich Hr. Sch. doch für keinen falschen, sondern eben für einen wahren Kritiker geben wollen, und so dürfen wir denn allen Kennern und Freunden der Tonkunst in Deutschland die frohe Aussicht eröffnen, durch Hrn. Sch. einen bessern D. Juan, eine bessere Zauberflöte, einen bessern Titus etc. zu erhalten. Quod Deus bene vertat!

Doch genug, um die Leser auf das Werkchen und seinen Inhalt aufmerksam zu machen! Rec. will nur noch kürzlich die schriftstellerische Gewissenhaftigkeit des Hrn. Sch. rühmen, die den Anhang, welcher biographische Notizen enthält, als aus Gerbers Tonkünstler-Lexikon, entlehnt, angiebt. Wunderbar trifft sichs aber, dass die Notizen in dem Buche selbst (von Farinelli, Caffarello, Bernardi, Guadagni etc.) zwanzig Seiten lang ebenfalls buchstäblich in dem Gerberschen Lexikon zu lesen sind. Hr. Sch. bemerkt hernach selbst, es wäre zu lang, wenn er alle solche Meister anführen wollte — und da, stimmt ihm Rec. vollkommen bey, denn eine zweyte Auflage jenes Lexikons erwarten wir von dem würdigen Verfasser selbst — kann sich aber doch nicht enthalten, zu gehöriger Verstärkung der Bogenzahl noch 26 Seiten abzuschreiben. —

Gern wollte Rec. nach an manchem Tadel Hrn. Sch. nun auch loben; da derselbe dies aber in den Briefen hinlänglich selbst gethan hat, und das Abschreiben Rec. weniger geläufig ist: so werden die wissbegierigen Leser auch in Betracht dieses Lobes lieber auf das Werk selbst verwiesen.

M.

## Miscellen.

Im 42sten Stück dies. Zeitung vom heurigen Jahre, wird unter andern aus Wien angezeigt, der russisch-kaiserl. Kammermusikus, Hr. Müller, habe sich daselbst, in einem Konzerte auf dem neuen, von ihm vervollkommneten Bassethorne hören lassen; und in einer Note des Korrespondenten zu den Worten: er erhielt vollen Beyfall, der ihm auch gebührte; heisst es: zu wünschen wäre, dass Hr. M. die wesentlichen Verbesserungen, die er bey seinem neuen und vervollkommneten Bassethorne anbrachte, mittheilte.

In Ansehung dieses Wunsches dürfte man sich wol am richtigsten an den Verfertiger des erwähnten Instruments, den Hrn. Hofm-

strumentmacher **Grenser** in Dresden, gewendet haben, der allen seinen Instrumenten die möglichste Vollkommenheit giebt. Von diesem geschickten Manne liess sich Einsender dieses, der genannten Instrument zwar als blosser Liebhaber, aber, wie er sich schmeicheln darf, mit einiger Fertigkeit spielt, auch übrigens in der Musik nicht ohne Kenntniss ist, im heurigen Frühjahre, während seines Aufenthalts in Dresden, eben damals als Hr. Gr. das Müllersche Bassethorn baute, auch zwey Bassethörner, ein tiefes in F. und ein noch tieferes in Es, beyde in Form einer Klarinette, und mit allen Klappen derselben versehen, fertigen. Beyde Instrumente, die ihm so viel kosteten, als ein Bassethorn in gekrümmter Form, sind ganz vortrefflich, und wegen ihrer Enggriffigkeit, in welcher Einrichtung, ohne dass solche der Stärke des Tons im geringsten nachtheilig wäre, Hr. Gr. viel Kunst bewiesen hat, zum Spielen eben so bequem, wie die Klarinette. Alle Töne darauf sind vollkommen gut, und bequemer zu greifen, wie auf dem Bassethorne, nur kann man auf diesen Instrumenten die tiefen Töne c, cis, d, dis, oder wie solche Hr. M. nach seiner neuen Art nennt, f fis, g gis, nicht haben.

Von Hrn Gr. also, der wol das meiste bey der Vervollkommnung des Bassethorns gethan, glaubt Einsender dieses, würde man am besten alle an genannten Instrumente angebrachte Verbesserungen erfahren können; auch lässt sich von seiner Humanität erwarten, er werde sich zu Erfüllung eines solchen Wunsches bereit zeigen.

(Wir bringen demnach diesen Wunsch hier öffentlich an Hrn. Grenser, dessen Geschicklichkeit und immer weiter strebenden Fleiss uns aus eigener Untersuchung mehrerer seiner Instrumente längst bekannt ist. Sehr gern werden wir seinen Mittheilungen, da sie der praktischen Kunst und mehreren unserer Leser vortheilhaft seyn können, Raum in diesen Blättern verschaffen. *d. Redakt.*)

Hr. Abt **Sterkel**, rühmlich bekannt als Komponist, Gesanglehrer und uneigennütziger Pfleger junger Talente für Musik, ist von der Société départementale des Sciences et des Arts zu Mainz, und von der grossherzogl. Gesellschaft zur Vervollkommnung der markanten Künste zu Würzburg, zum Mitglied aufgenommen worden.

## Kurze Anzeige.

*Trois petites Sonates faciles et progressives, à l'usage des Commençans, pour le Fortepiano, comp. par Schwalzer.* No. I. II. III. à Vienne, chez Thadé Weigl. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Für Anfänger nicht, aber für Lehrlinge, die, über die ersten Uebungen hinaus, nicht systematisch durch gute Schulexempel, sondern nur durch angenehme, wenn auch weniger nützliche Unterhaltung weiter gebracht seyn wollen! Hierauf scheint alles berechnet und freylich auch darauf, dass solche Spieler gar vieles, was an sich nicht übel, Andern aber durch vielfältiges Kommen und Wiederkommen triviell geworden ist, noch nicht also finden. Leicht, gefällig und munter in den Ideen, und ziemlich (doch nicht durchaus) schulgerecht in der Ausführung, auch des Instruments, so wie des Sinnes jener Lehrlinge sehr kundig, zeigt sich Hr. Schw. in diesen Sonaten.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20^ten September. №. 51. 1809.

*Die Pestalozzische Gesangbildungslehre von H. G. Nägeli.*

(Fortsetzung.)

Der Gesang des Menschen unterscheidet sich vom Gesange der Nachtigall durch bestimmte Abstufung. Letzterer ist ein blosses Wallen, Undulation, ersterer ein Wandeln, Artikulation. Die Nachtigall lässt nach ihrem Kunstinstinkt, wie sie die Kehle geöffnet hat, der Undulation ihren Lauf, so lange ihr Athem, ihr Luftaushauch, nach dem physischen Gesetze dauert. Sie hat keine Tonleiter, sondern nur Tonschimmer. Der Mensch erzeugt nach seinem Kunstinstinkt eine Tonleiter, er leitet sein physisches Tonvermögen, er bricht den Ton ab, erhebt ihn, singt, fällt, alles in einem Athemzug. Der Kreislauf seiner menschlichen Thätigkeit ist hier wie überall der nämliche: Anfangspunkt, Fortsetzung, Wiederholung, Veränderung, Erneuerung; später Erweiterung. Nur der Anfangspunkt, der einzelne Ton, das allererste Thun, ist ein physisches. Mit der Fortsetzung dieses Thuns geht das menschliche an, es ist ein abgemessenes, geregeltes Fortsetzen, ein Fortschreiten. Dieses Fortschreiten ist schon der erste und schon vollkommene Schritt zur positiven Kunst. Das naturgemässe, hier kehlengemässe Element der Erzeugung der positiven Kunst ist die grosse Sekunde. Diese angemessenste Abstufung nennt die positive Kunstlehre mit Recht den ganzen Ton, c, d. Ihre öftere Wiederholung ist absoluter Kunstbedürfniss. So wird durch die weitere Fortschreitung abermals ein ganzer Ton erzeugt, d, e. Weil aber Wiederholung der Wiederholung endlich zum blossen Kunstmechanismus würde, so muss die Thätigkeit sich verändern. Nach diesem Gesetz wird bey der 3ten Fortschreitung der Schritt gebrochen, (eingeengt) und es entsteht der halbe Ton e f. Daraus geht als absolute Konstruktion das Tetrachord hervor.

ganzer Ton ganzer Ton halber Ton

Wird diese Thätigkeit, wozu die Natur treibt, erneuert, [Notenbeispiel] so haben wir als absoluten Kontrast zum ganzen Ton nebst dem halben Ton auch den Sprung gefunden, und so die Elementarkonstruktion der Melodik zu Stande gebracht: ganzer Ton, halber Ton und Sprung.

Weil aber öftere gleichförmige Wiederholung des Tetrachords auch wieder Mechanismus würde, so entsteht das fernere Bedürfniss, die Thätigkeit durch Versetzung des Tetrachords zu erweitern. Dass durch blosse Versetzung der Tetrachorde alle Töne der diatonisch-chromatischen Tonleiter gefunden werden, und so das Tonreich erschöpft wird, ist eine bekannte Sache, wodurch die Absolutheit unsers Tonsystems sich eben so wol bewahrheitet, als durch dieses Tonsystem die Absolutheit des Tetrachords als Elementarkunst aktion. Aber noch unbekannt war es bis dahin, dass nach dem Grundgesetze der Melodik der ganze Ton das Vorherrschende

ist und seyn soll, das durch halben Ton und Sprung mannichfaltig kontrastirt wird. (Das Halbtonwesen (die Chromatik) und das Sprungwesen auch zu konstruiren, halten wir hier für überflüssig, da dies nicht in die Elementarlehre, sondern in die Methodik gehört. Nur wollen wir die mögliche Einwendung, dass es mancherley Sprünge, Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. aber nur einerley halbe Töne gebe, vorläufig dahin beantworten, dass jeder halbe Ton je nach seiner Entlegenheit vom Grundtone, der Tonika, seinen eigenen Anstrich — wie man zu sagen pflegt, Charakter — bekömmt.)

Mit dieser gegründeten und geläuterten Einsicht in das Wesen der Melodik ist es uns auch ganz leicht, die Naturwidrigkeit der bisherigen (melodischen) Gesanglehrmethode, und dagegen die Naturgemässheit der unsrigen, und damit ihre Eigenthümlichkeit, d. h. ihre Originalität als Zeitereigniss, darzuthun.

Das Scalasingen, womit die bisherigen Gesanglehrer anfiengen: c, d, e, f, g, a, h, c, ist aus vier Gründen unelementarisch, also naturwidrig. Erstlich wird als Element der Konstruktion gegeben, was schon Konstruktion der Konstruktion, also Kombination ist: zwey auf einander gebaute Tetrachorde. Damit geht schon die Unanschauung des Melos, die Erkenntniss des Tetrachords als Elementarkonstruktion, verloren. Zweytens, wenn man auch dem Zögling zum Bewusstseyn bringt, dass in der Tonleiter eine zweyfache Konstruktion enthalten sey, indem die 4 höhern Töne unter sich wieder die nämlichen Verhältnisse bilden, wie die vier tiefern: so bleibt demnach das Aufeinanderbauen der Tetrachorde ein Geschäft, das erst später folgen sollte, nachdem das Aneinanderreihen der Tetrachorde vorhergegangen. Die dritte Naturwidrigkeit besteht darin, dass durch ein solches Aufeinanderbauen ein achter Ton, das zweytes C erscheint, der nicht mehr ein gegründeter, sondern ein potenzirter Ton ist, indem das Tonreich bekanntlich nach seiner naturgemässesten (sowol kehlengemässen, als mathematischen) Begründung nur 7 Töne enthält. Die vierte Naturwidrigkeit (in der Anordnung die erste) ist eine physiologische. Es ist ganz ungereimt, den ersten Ton, den das Kind hervorbringen soll, aus der Tiefe seiner Brust heraufzuholen, was man thut, wenn man mit dem tiefsten c die Tonleiter anfängt.

Die naturgemässe Bildung der Tonleiter ist diese:

Diese führen wir dem Zögling vor, nachdem wir ihn das erste Tetrachord haben erzeugen und öfters wiederholen lassen. So werden die Tetrachorde erstens an einander gereiht, dass der Endpunkt des einen, der Anfangspunkt des andern ist. Dadurch wird zugleich das Tonreich durch seine 7 Töne umgränzt, und — was die Hauptsache ist — das C erscheint, wie es soll, als Mittelpunkt des melodischen Tonreichs, und nicht als äusserstes Ende, als Tonika, welches ein harmonischer Begriff ist, der die Elementarlehre der Melodik, als solche, nichts angeht. Durch diese Tonleiter, weil sie naturgemäss ist, bringen wir unsre Kinder auch leichter zum Reinsingen, was bey jener naturwidrigen Tonleiter — nämlich naturwidrig als Anfangspunkt der melodischen Beschulung — nicht der Fall ist. Man kann sich davon leicht, fast in jeder bestehenden Singschule überzeugen. Wenn die Schüler alle andern Töne aufsteigend rein singen, so singen sie, oder viele von ihnen, das h zu tief, oder wirklich b statt h. Vom f durch ganze Töne heraufsteigend sträubt sich ihr Gefühl einen dritten ganzen Ton zu erzeugen: es treibt sie auf b. So natürlich eingeboren ist ihnen die Urkonstruktion des Tetrachords. Will daher der bisherige Gesanglehrer seine Scalasingen elementarisiren, so trenne er nur die beyden aufeinandergebauten Tetrachorde durch Pausen, oder rhythmisire seine Tonleiter etwa so:

Und zu seiner Verwunderung werden ihm dieselben Kinder, die ihm anfangs h zu tief oder b gesungen haben, rein h singen.

Und so glauben wir hinlänglich dargethan zu haben, dass unsre neue Tonkunstlehre, unsre Trennung — eigentlich zu sagen, das Getrennthalten der *Elemente*, (der Rhythmik und Melodik) besonders die Eigenthümlichkeit, den Rhythmus, seiner Rationalität wegen, zum ersten zu machen, bis das Anschauungsvermögen des Bildlings befähigt ist, alle rhythmischen Hauptkonstruktionen in sein Inneres aufzunehmen, und alle einzelnen Rhythmen, die ihm in seinem musikalischen Leben vorkommen können, schnell und richtig aufzufassen; erst dann aber die beyden Konstruktions-Elemente, Rhythmus und Melodie, als die Konstituenten und Träger der höhern Kunst seiner Anschauung vorzuführen, wahrhaft naturgemäss, wahrhaft Pestalozzisch ist.

Damit wäre aber allein der erste Punkt unserer Aufgabe gelöst. Uns genügt nicht, nach dem Sinne Pestalozzi's beym Anfange anzufangen; wir trachten, nach dem Geiste Pestalozzi's lückenlos fortzuschreiten, wir bestreben uns nach der Weisheit Pestalozzi's die Kunstkraft des Individuums in steter Bethätigung der Organisation bis an ein Ziel hinanzuführen, wo dasselbe eine höhere Freyheit, eine reichere Lebensansicht, eine edlere Existenz gewinnt — gewonnen hat.

Ungemein erleichtert hier die gründliche Elementarbildung uns die grosse That, ja sie verbürgt uns die Erreichung des Ziels.

Haben wir einmal das Anschauungsvermögen des Zöglings von Seite des Rhythmus entwickelt, so ist es auch zum Auffassen der melodischen Verhältnisse geschickt. Ja, wenn die Kunst des Rhythmus nicht an sich betrachtet eine stets belebende Kraft in sich trüge, welche die Anschauung nicht ermatten lässt: so hatten wir auf unserm Bildungswege unserm Zögling den Vortheil zugewandt, dass er die Melodie immer anschaut, anschauen muss, als am Rhythmus haftend. Ist ihm der Rhythmus immer deutlich, so kann ihm die Melodie wenigstens nie verwirren, wenn sie ihm auch nicht gleich in ihrer möglichsten Klarheit erscheint. Es hängt dann nur noch von dem Stufengang ab, nach welchem wir ihn vom melodisch Einförmigen zum Mehrförmigen, dann zum Mehrstimmigen, und zwar zuerst zur homophonischen und dann zur polyphonischen Mehrstimmigkeit und Vielstimmigkeit führen.

Die reine, leichte, fertige Ansicht der rhythmischen Verhältnisse am Tonkunstwerk jeder Art und Gattung ist der Schlüssel, der die Herrlichkeiten der höhern Tonkunst aufschliesst. Diese nehmen — rein-musikalisch betrachtet, mithin auch beym Gesange vom Wortinhalt abstrahirt — da ihren Anfang, wo das Gebiet der polyphonischen Satzkunst angeht, d. h. wo mehrere rhythmisch-melodische Tonreihen gleichzeitig so verbunden werden, dass eine so wichtig, so selbstständig (figurirt) erscheint, wie die andre. In der Vokalmusik ist der Charakter der Polyphonie wesentlich derjenige, dass jede der vier Hauptstimmen, die bekanntlich nach ihrem natürlichen Register um eine Quarte oder Quinte von einander entlegen sind, die gleiche Tonfolge jeder übrigen zu singen bekommen. Dass in dieser Kunstgattung die Stimmen nach einander und nicht mit einander eintreten, ist kunstnaturgemäss, schon desswegen, weil Quarten- und Quintenfortschreitungen unrhythmisch zu nennen wären — weshalb sie auch in der Satzlehre verboten sind — vielweniger drey- und vierfach auf einander gebaut werden können, hauptsächlich aber, weil gleichmässiges, d. h. rhythmisch-gleichgemessenes Fortschreiten, und gleichförmiges, d. h. melodisches Steigen und Fallen zugleich in allen Stimmen dem Gesetz der Mannichfaltigkeit überhaupt zuwider wären. Ganz naturgemäss ist daher auch der Fugengesang, der auf diesem Wege entstanden ist; und so

gewiss er es ist, muss auch die Kunstanschauung des gewöhnlichen Individuums — nicht blos des Musikers, der auf besondern Wegen, der Erlernung der Satzkunst, zum Besitz von Theoremen (verstandesmässigen Bezeichnungsmitteln der Theile der Kunstwerke) die ihm zu deutlicherer Einsicht verhelfen, gelangt ist — bis dahin kultivirt werden, wo hohe Verklärung der Organisation als die schöne Lebensfrucht daraus hervorgeht.

Ein Vorschmack dieser schönen Lebensfrucht lässt sich auch dem Nichtmusiker, ja sogar dem Kunstphilosophen, der nicht selbst Musik treibt, hier geben. Er darf bey der Kunstanschauung einer grössern oder kleinern Musikwerke nur darauf Acht haben, was in seinem Innern vorgeht. Er vergegenwärtige sich, oder höre wirklich einen Harmonienfluss, wie er bey Ausführung einer Sinfonie das Ohr umtönt; er wird in diesem vervielfachten Tonleben doch wenigstens auch die Saiteninstrumente von den Blasinstrumenten, und unter jenen wenigstens die Violinen von den Bässen, unter diesen die Flöten von den Hörnern kontinuirlich unterscheiden. So unterscheidet er zwar erst das Allermateriellste, (Massivste) aber auch so findet er schon bedeutenden Aufschluss über die elementarische Geistigkeit des Tonkunstwesens. Jeder der einzelnen, gleichzeitig producirten Töne erfüllt alle Luft; aber keiner verdrängt, keiner bedeckt den andern. Von den Gesetzen der Körperwelt haben die Töne nur so viel, als erforderlich ist, damit an ihrer Körperlichkeit sich Geistigkeit offenbaren könne. Schon aus dieser elementarischen Geistigkeit ist die mystische Bedeutung — und die magischen Wirkungen herzuleiten, die man der Musik von jeher beylegt, die die Fabelwelt andeutet und die Geschichte beurkundet. Aber von dieser Geistigkeit des Tonkunstwesens ist nur der Geweihte der Kunst vollgültiger Zeuge — der Geweihte, der sie selbst durch das Kunstwerk hindurch vollkommen durchschaut. Wenn der Nichtmusiker aus mehrstimmigen Tonkunstwerk höchstens diejenigen gleichzeitig erscheinenden Töne, als solche, anschaut, die akustisch am grellsten abstechen, oder in Höhe und Tiefe am weitesten entlegen sind — wenn der gewöhnliche, auf gewöhnliche Weise gebildete Dilettant, indem er vorzüglich nur auf die Oberstimme achtet, blos Homophonie anschaut: so hat hingegen der polyphonisch Gebildete die Fertigkeit der Anschauung und die Macht des Gemüths erlangt, in reger Ruhe oder ruhiger Regsamkeit mehrere rhythmisch melodische Tonverbindungen, so wol einzeln, als im harmonischen Zusammenhang zu betrachten, wie sie — um in Luthers Kunstsprache zu reden — „mit mancherley Art und Klang einander freundlich begegnen, und gleichsam einen himmlischen Tanzreihen führen." Ist nun schon die Anschauung einer rhythmisch-melodischen Tonreihe, weil ihr die oben nachgewiesene absolute Triplicität der Form beywohnt, aufregend, belebend und verklärend: so quillt aus der Vervielfachung dieser Triplicität für den Gebildeten, der sie zu durchschauen vermag, eine unendlich geistige Lebensfülle. Jene absolute Triplicität der Form wird nicht nur durch ein ganzes Kunstwerk hindurch hinwieder triplirt, wie es in einem durchgeführten Tricinium geschieht, sie wird gewöhnlich vervierfacht. Denn bekanntlich ist der vierstimmige Satz die Hauptlehre der Setzkunst, gleichwie der vierstimmige Gesang das eingeborne Kunstbedürfniss ist für die viererley charakteristischen männlichen und weiblichen (Kopf- und Brust-) Stimmen. Alles lässt sich freylich hier dem Nichtmusiker kaum deutlich machen, vielweniger in seiner ganzen Wichtigkeit darthun, denn für den ästhetischen Zustand des Kunstmenschen, der ein Quadricinium anschaut, ist weder im [illegible] Daseyn überhaupt, noch in den besondern Kunstphänomenen oder Producten ein Analogon aufzufinden. Wir könnten ihm etwa zumuthen, dass er sich vier Deklamatoren denke, die kontinuirlich zusammen spre-

chend ihm ein schönes, geistreiches Poem ausführen — so aber gaben wir ihm immerhin ein konfuses Bild von einer für uns sonnenklaren Thatsache. Ja, mit gänzlicher Klarheit nimmt der Gebildete ein durchgeglühtes Quadricinium in sein Inneres auf, seine Organisation ist ihm, erweitert und vervielfacht, Stimme und Instrument, ersetzt ihm Personal und Orchester. Man kann sich hier auf das Zeugniss aller gebildeten Musiker berufen; alle kommen darin überein, dass nichts der Geisteserhebung gleichkomme, welche die Anschauung eines polyphonisch-gutgesetzten Tonkunstwerks gewährt. Unser würdiger Geschichtschreiber, Forkel, gilt hier als Repräsentant, wenn er von sich und andern sagt: „Keine Sprache in der Welt ist reich genug, um alles auszudrücken, was von dem hohen Werth einer solchen Kunst gesagt werden kann" — „man kann von ihren höchsten Produkten nicht anders als mit Entzücken, und von einigen sogar nur mit einer Art von heiliger Anbetung reden." Und was derselbe zwar vorzüglich in Beziehung auf die Produkte des über alle Vergleichung grossen Joh. Seb. Bach sagt, gilt überhaupt von jedem richtig und schön durchgeglühten Quadricinium. Dabey ist wesentlich zu bemerken, dass die Kunstgelehrten, welche in dieser Beziehung eine Sprache wie Forkel führen, keinesweges zu den Kunstenthusiasten gehören, die sich von ihren Gefühlen nie deutlich Rechenschaft zu geben wissen, sondern zur entgegengesetzten Klasse derjenigen, die bey aller Begeisterung immer besonnen bleiben, weil sie auf dem Wege der positiven Kunstlehre (den aber eben wegen seiner Schwierigkeit und Weitläuftigkeit — einmal bey der heut zu Tage so sehr in die Weite und Breite getriebenen, und doch dem eigentlichen Musiker unentbehrlichen Instrumentalpraxis — nur wenige ganz zurückzulegen vermögen,) dahin gelangt sind, durch die der Musik innwohnende Rationalität hindurch beydes, die elementarische Geistigkeit des Tonkunstwesens, und ein geistvolles, geistreiches Kunstprodukt zu durchschauen. Wir könnten noch weit mehr sagen, und können nicht alles unterdrücken, wenn wir auch besorgen müssen, hin und wieder missverstanden zu werden. Die wahre Tonkunstbildung erhebt das Anschauungsvermögen auf die höchstmögliche Stufe, wo das Ergreifen des ästhetischen Daseyns an seinen beyden Polen selbst zur Kunstfertigkeit wird; jeder musikalisch wahrhaft Gebildete muss einmal dahin kommen, wo er nicht weiss, soll er mehr die elementarische Geistigkeit oder mehr die Rationalität, mehr das Mystische oder mehr das Intelligible, mehr das in Aether Gehauchte, oder mehr das Mathematische des Tonkunstwesens bewundern. — Doch genug, wenn wir auf unserem Bildungswege den Bildling mit den Schätzen der harmonischen Kunst, mit den höchsten Schätzen der Polyphonie, so bekannt machen, dass ihm unter ihrem wohlthätigen Einflusse in seinem Kunstleben Begeisterung und Besonnenheit in gleich hohem Grade zu Theil wird.

(Der Beschluss folgt.)

## NACHRICHT.

Nachtrag zu der Uebersicht des Zustandes der Musik in Königsberg. (No. 39. und 40.)

Königsberg, im Anfange des August 1809. — Die Angelegenheiten unsers Theaterwesens haben einen erwünschten Ausgang gehabt. Hr. Schwarz ist mit dem Erbauer des neuen Theaters einig geworden, und bleibt Direktor. Jeder Uneingenommene wünscht unserm Orte dazu Glück. Es ist wegen dieser Sache eine ziemliche Menge Flugschriften ins Publikum gekommen, die indess schwerlich einen richtigen Begriff von der eigentlichen Beschaffenheit des Streites geben können, denn — jeder schien Recht zu haben, der eben das letzte Wort hatte. Ich

schweige über diese Geschichte, bey welcher alle Leidenschaften in Bewegung waren, um so mehr, da andre Blätter bereits Darstellungen derselben liefern, und freue mich über das Resultat. — Hr. Federsen und Mad. Ritzler, (nebst ihrem Manne, der im Orchester engagirt war,) gingen vom Theater ab, ich glaube, ohne anderweitiges Engagement, obgleich Hr. Schwarz sich anheischig gemacht hatte, alle drey zu behalten. Hr. Direktor Heckert wurde entschädigt. — Von neuen Mitgliedern hat Mad. Czermack aus Prag debutirt. Die Stimmen über sie waren getheilt. Mir scheint sie zu zweyten und dritten Rollen in der Oper eine sehr gute Acquisition zu seyn. Ihre Stimme ist schwach, aber sie singt rein, auch scheint sie Musik zu haben; ihr Organ ist angenehm, nur ihr böhmischer Dialekt missfällt hier, woran man sich doch bald gewöhnen dürfte. Ihre Figur ist vortheilhaft.

Mad. Bethmann gab uns von Singrollen Nina, Aline und Fanchon, die beyden letzten zweymal. Einige erkannten ihr in Aline, ich ihr aber in Fanchon den Preis zu. Durch Mad. B. wurde es mir erst klar, wie das kleine niedliche Fanchon das werden konnte, was sie geworden ist: das Schooskind des Berliner Publikums.

Dem. Bessel gab bey ihrer Durchreise aus Prag zum Rigaer Theater einige Gastrollen. Damit Sie sehen, wie gern ich bereit bin, eine Behauptung zurückzunehmen oder einzuschränken, wenn ich von der Unrichtigkeit derselben überwiesen werde, so will ich Ihnen gerne gestehen, dass Ihr Prager Korrespondent in Hinsicht der Dem. Bessel nicht Unrecht hat. Dem. B. hat seit ihrer Abwesenheit von Königsberg sehr viel verloren. Ihre schon immer schwache, aber doch zwey Oktaven umfassende Stimme ist jetzt fast auf den Umfang einer Oktave, etwa vom eingestrichenen g. bis zweygestrichen g, eingeschränkt. Die tiefern Töne sind beynahe unhörbar, den höhern fehlt es an Haltung. Sie sucht diese Mängel, wie manche ital. Sänger, durch Verzierungen und Ueberladungen zu verdecken, die freylich bey ihr nicht gegen die Harmonie verstossen, aber doch nicht eine metallreiche Stimme ersetzen. Im Spiel hat sie hingegen Fortschritte gemacht, und vorzüglich ihre Marie (Isaure) im Blaubart hatte einige herrliche Momente, wobey ihr ihre schöne Theaterfigur und ihr seelenvolles Auge sehr zu Statten kamen. Es wäre Schade, wenn Dem. B. durch zu grosse Anstrengung auf grossen Theatern gezwungen würde, dem Singen ganz zu entsagen, denn trotz der oben angeführten Mängel ist ihr Vortrag sehr angenehm.

Das Beyspiel der Mad. Bethmann scheint auf ihre Mitkünstler einen vortheilhaften Eindruck gemacht zu haben, denn schon ist Hr. Gern vom Berl. Theater hier angekommen und giebt Gastrollen. Es ist auch Zeit, dass einmal der Wahn der Berliner aufhöre, Alt-Preussen sey nicht werth, dass ein Berliner dahin reise, wenn er nicht etwa nach Russland will. Sogar unser Geld ist doch auch nicht zu verachten! Da Hr. Gern in ganz Deutschland als ein braver Basssänger und guter Schauspieler bekannt ist, so würde es überflüssig seyn, in ein näheres Detail über seine Darstellungen zu gehen, und ich bemerke nur, dass bey seinem ersten Auftreten im Wasserträger das Haus, ungeachtet des schönen Sommertages, gedrängt voll war. Hier befriedigte er mich im Spiel mehr, als den Tag darauf im Leporello; ich habe mich bereits früher die Bemerkung gemacht, die ich jetzt noch richtig finde, dass edle, ernste Rollen Hrn. G. mehr gelungen, als komische. Bey dieser Vorstellung des Don Juan war übrigens der Umstand bemerkenswerth, dass die himmlische Arie des Don Ottavio in B dur (Il mio tesoro intanto, Thränen vom Freund' getrocknet) eine Wirkung hervorbrachte, an welche Mozart wol schwerlich gedacht haben mag. Hr. Enter trug nämlich die allerdings schwierigen,

aber keineswegs unpraktikabeln Koloraturen, womit die erste Hälfte der Arie schliesst, es war, dass sehr nicht anders, als ein Meckern nennen kann, so dass das ganze, diesen Abend sehr aufmerksame, und aus vielen gebildeten Musikliebhabern bestehende Parterre in ein lautes Gelächter ausbrach. Hierdurch wurde wenigstens so viel bewirkt, dass Hr. E. die zweyte, freylich leichtere Hälfte mehr dem Sinne Mozarts gemäss vortrug, und, so, wie man sagt, mit dem blauen Auge davon kam. Dagegen entlockte das kleine, reizende Terzett aus B, im ersten Finale, (Protegga il giusto cielo) den Zuhörern mit Recht lauten Beyfall.

Dass das Theater jetzt noch nicht viel Neues geliefert hat, ist erklärlich, denn während der Fehde wusste Niemand, woran er war, und so blieb alles Ausschreiben und Einstudieren unterwegs. Durch den Abgang der beyden eben genannten Mitglieder entstand auch eine bedeutende Lücke. Paesiello's Molinara wurde wieder hervorgesucht, ein Unternehmen, das Dank verdient. Hr. Musikdir. Hiller hat eine Oper in einem Akt geliefert: Der Sultane, von Bernachen. Das Sujet ist sehr bekannt, und auch von Kotzebue (Mädchenfreundschaft oder der türkische Gesandte) bearbeitet. Ich gestehe, dass ich die Bearbeitung des Hrn Bernachen sehr plump und gemein finde, und so ging es vielen. Hrn Hillers Musik lässt sich füglich in zwey Klassen bringen, die eine enthält starke Reminiscenzen, die zweyte sehr angenehme, eigne Melodieen. Zu den letzten rechne ich vorzüglich die Arie der Dem Müller von Blasinstrumenten begleitet aus D dur, und das Terzett der Mädchen aus G dur im Finale (Hüpfet durchs Leben). Manches Mittelmässige wird durch die erbärmliche Poesie entschuldigt. — Paer's Sargino wird einstudiert. Hr Kapellm. Himmel soll an einer neuen Oper arbeiten.

Am 2ten August, dem Vorabende des Geburtsfestes unsers geliebten Königs, gab Hr. Musikdir. Riel in der französ. reformirten Kirche eine musikalische Feyer, indem er mit seinem Singinstitute am Pianoforte, folgende Sachen exekutirte: 1) Gefühle der treuen, Volksliebe, eine Kantate, komponirt von Hrn. Riel. Dass Hr. R. einem schlechten Texte nicht — verzügliche Musik zu geben vermochte, ist zu verzeihen, dass er aber einen solchen Text wählte, ist einer Rüge werth. Eine Stelle will ich doch ausheben, ex ungue leonem:

„Aus Sorgen führt er wunderbar Sie aus,"
Die Königin den König und sein Haus."

Apoll möge es Hrn R. vergeben, dass er Stellen, wie: „wenn Friedrich Wilhelm" sich erlaubte, und der „Völkerwohl" durch verminderte Septimen-Akkorde darstellte. 2) Das meisterhafte Quartett aus Righini's Gerusalemme liberata in Es dur. Dies war gewiss sehr passend, und wurde auch gut exekutirt; nur hätten mit leichter Mühe kleine Veränderungen des Textes können vorgenommen werden. „Ich bin Armida nicht mehr" passte weder in die Kirche, noch zur Veranlassung des Festes. 3) Ein vortrefflicher Chor von Righini aus C dur, (Seliger Lust und frohem Entzücken) wahrscheinlich aus einer Gelegenheitskantate — ebenfalls gut ausgeführt. 4) Dann — man wird das folgende für einen Druck- oder Schreibfehler halten, darum sey es gesagt, dass es keins von beyden ist — denn folgte ein Miserere mei, für drey weibliche Stimmen ohne Begleitung. Was Hrn R. zu dem Missgriff führen konnte, am Geburtsfeste eines allgemein geliebten Fürsten ein Miserere anstimmen zu lassen, ist nicht begreiflich, und ein solcher Mangel an Takt bey einem Musikdirektor verdient wol eine Rüge! Was die Komposition betrifft, so zweifle ich nicht an der Wirksamkeit derselben bey einer guten Ausführung. Einige hielten sie für das berühmte Miserere von Allegri, (zu drey Sopranstimmen?) Andre gaben einen andern Verfasser an. Werke dieser Art setzen nun sehr sichere Sängerinnen, eine sehr

langsame Bewegung, viel Portamento und hundert andere Dinge voraus, wovon diese Sängerinnen keine Idee hatten. Dann schlug Hr. R., um sie wenigstens im Tone zu erhalten, auf dem schon ziemlich verstimmten Pianoforte die Accorde an . . . Doch genug! Den Beschluss machte ein Chor aus Schulzens Athalia. Da der Eintritt frey war, so war die Kirche sehr angefüllt.

Am folgenden Vormittage wurde in der Schlosskirche vor einer sehr grossen Versammlung (ebenfalls bey freyem Eintritt) unter der Direktion des Hrn Musikd. Riel, der zugleich Kantor und Organist an dieser Kirche ist, von dem Schauspiel-Personale die bekannte Hymne von Voss und Schulz sehr gut aufgeführt. Es erregte einige Verwunderung, dass Hr. R. diese, im Ganzen sehr leichte Musik ohne Mithülfe seines Singe-Instituts gab. Eine Rede beschloss die Feyerlichkeit. —

Hr Professor Zelter aus Berlin befindet sich jetzt hier, und hat, wie man hört, den Auftrag, die hiesige Kirchenmusik zu reformiren. Er dürfte dabey auf mehr, als eine Schwierigkeit stossen. Der Mangel an Fonds wird wol der erste Stein seyn, den er antrift. — —

Der Vollständigkeit wegen erlauben Sie mir nun noch, den neulich gelieferten Nachrichten noch kleine Zusätze beyzufügen. Richter, Organist an der Domkirche, ist jetzt in hohem Alter und grosser Dürftigkeit gestorben. Er war ein Zögling der ältern Berliner Schule und hatte an der musikalischen Erziehung Reichardts Antheil. Gerbers Lexikon nennt ihn einen der vorzüglichsten Klavieristen Deutschlands.

Unter den hiesigen Instrumentenmachern kömmt seit einiger Zeit Scherweit sehr in Aufnahme. Seine Flügel-Pianofortes zeichnen sich durch den schönen, glockenähnlichen Diskant bis ins viergestrichene f aus. — Unter den fremden hier beliebten Instrumenten habe ich die von Bollmann in Dresden anzuführen vergessen, von denen sich eine ansehnliche Anzahl in Preussen befinden muss. — Zu den Opern, die hier durchaus kein Glück machten, gehört auch der sonst sehr beliebten Zumsteegs Geisterinsel. Wirklich ist denn doch bey allen Schönheiten dieser Musik des Guten darin zu viel, (freylich ein Tadel, der beynahe wie Lob klingt,) und durch zweckmässiges Streichen könnte sich diese schöne Oper ein Liebling des Publikums werden. Doch — die Partitur ist ja verbrannt.

Die Pestalozzische Unterrichtsmethode wird hier mehr und mehr in unsre Schulen eingeführt, und die Schüler der Tiepoltschen Freyschule, welche schon länger nach P. Grundsätzen auch im Gesange Unterricht erhielten, sollen bereits vorzügliche Proben im Treffen der Intervalle u. s. w. ablegen. Ich habe bisher noch keine Gelegenheit gefunden, ihrer Institut zu besuchen, und weiss daher nicht, ob diese Proben wirklich so befriedigend sind, als man sie rühmt, oder ob, wie alles Neue, auch dies gerühmt wird, so lange es — neu ist. Sobald ich mit eigenen Augen gesehen, und eigenen Ohren gehört habe, theile ich Ihnen mein unpartheyisches Urtheil mit — —

---

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten September. | №. 52. | 1809.

*Die Pestalozzische Gesangbildungslehre, von H. G. Nägeli.*

(Beschluss.)

Bis hieher haben wir Musik als das allereingreifendste, allumfassende Bildungsmittel der höhern Gymnastik darstellen wollen. Es war uns um den Beweis zu thun, dass es schon zweckmässig wäre, den Zögling, den Menschen überhaupt, unter den Einfluss der Musik zu bringen, wenn auch selbstthätige Ausübung der Tonkunst nicht allgemein, wie etwa Schreiben und Rechnen, eingeführt werden könnte.

Kürzer können wir uns fassen über das, was Musik für die niedre Gymnastik leistet; wir sprechen wie von einer bekanntern Sache. Auf Eins machen wir voraus aufmerksam! Weil in der Musik so unendlich mannichfaltige Grade von Organenfestigkeit und Gliedergeschicklichkeit möglich sind, so kam man darauf, denjenigen, der sich hierin auszeichnete, den Namen eines Virtuosen beyzulegen. Ein merkwürdiges Wort! Virtuosität sollte Tugendhaftigkeit des gymnastischen Menschen bedeuten. Die gymnastischen Tugendhelden wären den moralischen im gewöhnlichen Sinne darin ähnlich, dass ihre Kraftäusserungen gleichfalls durch Selbstbeherrschung bedingt, zweckmässig, richtig, konsequent und sicher wären. So wie aber unter den moralischen Tugendhelden der thatenreichste der grösste wäre, so müsste es unter den gymnastischen der geschwindeste seyn. Zwar pflegt man unter diesen die Ausdrucksvirtuosen von den Geschwindigkeitsvirtuosen zu unterscheiden. Allein unter den Virtuosen jener Klasse wäre auch wieder der geschwindeste der grösste; und der Begriff der Geschwindigkeit wird hier zu humanischer Beziehung schon so gesteigert, wie einst ein vollkommneres Geschlecht, dessen herrschender Charakterzug es seyn wird, nur das Gute zu wollen, ihn aufs Leben anwenden muss, nämlich so, dass das vorzüglichere Verdienst des Tugendhaften unter den Tugendhaften darin besteht, das grösstmögliche Gute, oder so viel Gutes als möglich, im kleinstmöglichen Zeitraume zu vollbringen.

Umfassend ist auch im Gebiet der niedern Gymnastik die Prästanz der Musik. Das leuchtet auf der Stelle bey der Erwägung ein, dass sie drey Sinnen des Ausübenden beschäftigt; diejenigen drey, in welchen und durch welche der ganze kunstästhetische Mensch lebt und webt: Gehör, Gesicht, Gefühl.

Man könnte aber in Zweifel ziehen wollen, ob die musikalische Beschäftigung auch des Gesichts- und Gefühlssinns wirklich ästhetische Wirkungen mit sich führe.

Rücksichtlich des Gesichtsinns könnte man uns einwenden, die Notirungskunst, das zu Papier gebrachte Tonkunstwerk, sey etwas bloss schematisches. Das ist es auch. Es führt aber ästhetische Wirkungen mit sich von ganz besonderer Art. Unsre moderne, im Allgemeinen gesprochen, zu einer glücklichen Vollkommenheit gediehene Notirungskunst stellt ein in der Zeit weit ausgebreitetes Tonkunstwerk in einem engen Raum dar. Was nun der Musikverständige so auf einer Blattseite

in einer Viertelminute vollständig übersehaut, sieht er nicht bloss, er schaut es innerlich an, als repräsentirt durch den Gehörsinn. So stellt er sich — und dahin muss auf unserm Wege überhaupt die Bildung auch kommen — das Musikwerk selbst, ein Allegro in zehnmal, ja zwanzig- bis dreyssigmal kürzerer Zeit vor der innern Anschauung dar, als es ausgeführt zu werden pflegt, oder der physischen Möglichkeit nach ausgeführt werden kann. Das ist aber noch nicht alles. Er kann, indem er das Kunstwerk auf dem Papier anschaut, schnelle, vielfache Vor- und Rückblicke thun, und so das Werk nach seinen kleinern und grössern Theilen, nach seiner Rhythmus, überschauen. Daraus lässt es sich erklären, wie der Musiker an der Beschauung der Partituren einen so unvergleichlich hohen Kunstgenuss findet. Er befindet sich in einem Zustande der Kontemplation, indem er an den künstlich verschlungenen durcheinander laufenden Rhythmen und den sphärischen Melodieen — was Vogler sehr ingeniös Gesangschaffung nennt — sein Seelenauge weidet, welche würdig ist, derjenigen verglichen zu werden, die bey einer ästhetischen Anschauung des Firmaments das Gemüth des Gebildeten erhebt.

Betrachten wir beym Gesange die Beschäftigung der Stimmwerkzeuge (des Mundes, der Zunge, der Kehle) als Gefühls-Beschäftigung: so müssen wir uns überzeugen, dass diese Beschäftigung sehr mannichfaltig ist, und wenigstens indirektästhetische Wirkungen mit sich führt. Beym Spiele der Instrumente, am meisten der Harfe, sind die Wirkungen in hohem Grade ästhetisch. Der Organismus ergiesst sich an seinen äussersten Enden, den Fingerspitzen, im Elemente der Musik, gleichwie sich der Baum an seinen äussersten Enden, den Zweigen, im Elemente der Luft ergiesst.

Wir wollen indess annehmen, nur die Beschäftigung des Gehörsinnes führe direktästhetische Wirkungen mit sich, wollen auch abstrahiren von den indirekten Wirkungen der beyden übrigen, deren Beschäftigung also lediglich als eine mechanische betrachten. Nichts desto weniger kommen wir auf ein wichtiges Resultat. Weil drey Sinne fortdauernd beschäftigt werden, so erhält die Anschauung des Bildlings überhaupt um so mehr Spielraum, und die Urtheilskraft wird besonders aufgeregt. Er hört beym Absingen der Noten von der Tafel oder vom Blatt, ob er richtig (die Tonfiguren und Verhältnisse) gesehen habe; er fühlt — nicht etwa bloss als Spieler in den Fingern, sondern auch als Sänger in der Kehle — ob er richtig gesehen und gehört habe; was er sieht, hört und fühlt muss koincidiren; entsteht augenblicklich eine Diversion, wird in der Funktion eines Sinnes gefehlt, so geschieht die Berichtigung alsobald vermittelst der beyden übrigen. Kurz: in dieser dreyfachen Sinnen-Beschäftigung liegt die Quelle mannichfaltiger Selbstanschauung, Selbstübung, Selbstprüfung so mannichfaltig, dass, wenn der höhern Gymnastik auch die Hülfsmittel der niedern zu Statten kommen, Musik als Kunstausübung von kaum zu berechnender Wichtigkeit ist *).

*) Um dem Musiker, der sich mit andern Fächern der Literatur nicht befassen kann, nicht so viel anzumuthen, stellen wir, was er allenfalls überschlagen kann, in Noten &c., so wesentlich es auch sonst zum Ganzen unsers Exposé gehört.

Nachdem wir nun die Musik innerhalb ihrer eignen Sphäre nach den Gesetzen ihrer Entstehung und Entwickelung beobachtet haben, ist es wichtig, sie in ihrer Entgegensetzung mit der bildenden Kunst zu betrachten. Wenn diese Entgegensetzung nicht schon an sich, als ein Kunstthema [illegible] auch der Entgegensetzung der Eigenthümlichkeit unserer [illegible] Kunst beförderlich [illegible] wäre, so dürfte uns dieses Verfahren deswegen hier gut zu statten kommen, weil es uns vielleicht gelingt, ohne vermittelst unserer Art und Weise dieser Entgegensetzung, das pädagogische Element der Musik im Verhältniss zu dem

Sollen wir nun endlich das Ziel bezeichnen, wohin unsre musikalische Pädagogik auf diesem, in seinen Hauptzügen kurz bezeichneten Bildungswege das Individuum führt: so sind wir weniger verlegen, unsre Folgerung consequent auszusprechen, als besorgt, man möchte hin und wieder die unerhörte Wichtigkeit, die wir als Methodisten der Musik beylegen, sich

---

Elementen der ästhetischen Bildung überhaupt so zu veranschaulichen, dass ihre vorzügliche Tauglichkeit für die Kunstbildung des Kindes anerkannt wird.

Was uns hier somit in die Augen springt, die radicale Eigenthümlichkeit unserer Kunst, führt uns also bald auf eine wichtige Folgerung.

Weil Musik unter der Urform der Zeit erscheint, so ist sie eben für die Bethätigung der Organisation über alle Vergleichung wichtiger, als die bildende Kunst in allen ihren Zweigen zusammengenommen. In der bildenden Kunst kann man zwar allerdings auch nach unserm Sinne elementarisch verfahren, kann die einfachsten Theile, Verhältnisse, Proportionen, vereinzelt, nämlich abgesondert, vor die Gesichtsanschauung bringen. Man kann dabey auch durch pädagogische Kunstgriffe die innere Anschauung des Zöglings bethätigen. Aber die Progressivität der Bildung kann hier nicht so ununterbrochen fortgeführt werden, wie im Gebiete der Musik. Von der Vereinzelung zum lebendigen Kunstwerk gelangt man nur durch einen Sprung, den auch die lückenlose Formenlehre nicht so leicht pädagogisch vermitteln wird. Ein solches wird der Anschauung immer in einem Momente als ganz gegeben. Dadurch wird der Anschauung vorgegriffen, oder vielmehr es wird ihr zu viel aufgebürdet, dadurch hinwieder wird das Schönheitsgefühl (das Gefühl des Gegenstandes als eines schönen) nur allmählich erdrückt, und die Anschauung verliert sich im Materiellen. In der Tonkunst hingegen wird das grösste Kunstwerk, gleichwie das kleinste Kunststück, allmählich, theilweise, der Anschauung zugemessen. So kann man hier die Kunstanschauung des Zöglings vom kleinsten Kunststück in unmerklichen (kaum merklichen) Abstufungen bis zum grössten Kunstwerk hinaufführen. Und das ist eben eine der Hauptaufgaben der musikalisch-gymnastischen Bildungskunst.

Man verstehe uns aber durchaus nicht so, als wollten wir überhaupt die Tonkunst über die bildende Kunst erheben. Unser Standpunkt ist hier ausschliessend der pädagogische. Wir sprechen nicht davon, wie der mündige Mensch, wie der Kunstphilosoph, die Kunst, das Verhältniss der einzelnen Künste zu einander, als höhere Kultursache zu würdigen habe; sondern wir trachten nur ins Klare zu setzen, wie der Erzieher die einzelnen Künste, so fern sie verschiedene Bildungsmittel sind, in sein Erziehungssystem aufnehmen soll. Die wahre Praxis besteht hier in Applikation. So applikabel, als die Kunst für die Menschennatur überhaupt ist, so applikabel sey die Kunstlehre für die Kindernatur. An die Naturlehre werde die Kunstbildung zwanglos angeknüpft. Erst sey sie Anregungsmittel, allgemeines Ferment der ästhetischen Anschauung, dann Entfaltungs- und endlich Gestaltungsmittel; aber hüte man sich ja, nicht zu frühe das sinnliche Daseyn vollendet als Kunsterscheinung vor die Anschauung hinzustellen. Wir zeigen von unserer Seite, so gut wir es vermögen, was hier zu thun ist, und wie es zu thun ist. Die Kunstlehren der Plastik sey uns willkommen, [illegible]; besonders willkommen sey sie uns, wenn sie den Uebergang von der Formenlehre zur Gestaltenlehre pädagogisch genugsam zu vermitteln weiss, so vermittelt, dass der Zögling sich nie zu der Erscheinung bewusstlos hingiebt, dass diese zu ihm nie zur Syrene wird, die ihn in den Abgrund sinnlicher Selbstvergessenheit versenkt, anstatt ihn zur Idee überirdischer Schönheit zu erheben. Wir kennen den Standpunkt — und wir müssen ihn kennen, wenn wir auf Bildung Anspruch machen wollen — aus welchem betrachtet alle und jede Kunst Ausdruck von Ideen ist, und demnach jedes Kunstwerk jeder Art und Gattung eine Idee aussprechen muss. So betrachtet sind alle einzelnen Künste einander gleich, gleich an Werth, an Bedeutung, an Umfang; alle reichen an die Unendlichkeit. Steigern wir die Ansicht noch höher, so fliessen uns diese einzelnen Künste ganz und gar in Eine zusammen, und diese Eine Kunst wird selbst zur Idee. Dabey aber hört nur alle Unterscheidung nach allen Philosophieen auf. Wollen wir hingegen nicht fruchtlos vom allgemeinen Wesen der Kunst gesprochen haben, so müssen wir aus den Bedingungen der Erscheinung sprechen, müssen, um auch nur sprechen zu können, eine Pluralität annehmen. Diese führt uns auf zwey absolute Gegensätze, der uns die Erscheinungswelt einerseits als koncentrirt im Raume darstellt, anderseits als ausflüchtig in der Zeit verfliesst. Das Darstellen ist parallel, das Verfliessen progressiv. Parallelität ist der allgemeine Charakter der bildenden Kunst, Progressivität der allgemeine Charakter der Musik. Dort ist jedes Kunstwerk eine

aus unserer subjektiven Ansicht erklären und auch darauf beruhen lassen. Aber nicht im Traum ist sie uns erschienen, die holdeste aller Musen; noch nicht unter den Traschmu-gen der Virtuosenwelt, wie sie jetzt ist. Auf dem Wege und durch die Mittel der bewussteren Pflege der Kindernatur — wir dürfen es sagen — auf dem Wege, der nie anders als zur

stetige, hier eine fliessende Gebärde. Jener hat die Tendenz, sich der Anschauung zu bemächtigen, dieser wandelt aus der Anschauung hin, damit sie sich seiner bemächtige. Der Zögling bringt aber nicht schon Macht des Gemüths, sondern nur Vermögen der Anlage, Disposition, hinzu. Vollkommen genug. Nicht mit Ideen, deren jede aus der Anschauung eines Kunstganzen entspringt, soll er frühzeitig überfüllt werden, sondern das Ideenwesen der Kunst soll sich in allmäligem Wachsthum aus ihm und in ihm entfalten. Das ists, was die Tonkunst so ganz vorzüglich leistet. Hier, eingehende wie hier, ist die pädagogische Wichtigkeit der Musik zu anerkennen. Wenn der Zögling bey Ansicht eines plastischen Werks unvermögend ist, dasjenige, was ihm die Gesammtanschauung darbietet, aus seiner innern Anschauung zu trennen, so fühlt ihm die Gehöranschauung auftäglich Kunsttheile nach innen, die er als Kunstganzes anschaut. Nach und nach wird seine Reflexion thätig, er verbindet das Nächstvergangene mit dem Nächstfolgenden, er fasst mehrere in die Einheit der Apperception zusammen, er blickt vorwärts, blickt zurück, immer weiter, bis die Idee des vollendeten Kunstganzen in ihm so klar wird, wie bey dem oft wiederholten Spiel der Erinnerung und Hoffnung die Uebersicht des Lebens, und jedes kleine, kleinere und grössere Tonkunstwerk bietet mannichfaltigen Stoff zu einer solchen Befähigung dar. Jedes kleinere und grössere Tonkunstwerk enthält manches einzelne Kunststück, deren jedes, isolirt angesehen, eine irgende Schönheit ausmacht, die zusammen Kunstgruppen bilden, welche hinwieder zusammengenommen ein Tableau, eine Schönheitseinheit vor der Anschauung ausführen. In die höchste Kunst im Rhythmus besteht eben darin. Die Eurhythmie der Theile muss so beschaffen seyn, dass sie mehrfach reellen (auseinandergereihte) und ideellen (durch Pausen getrennt) in der Anschauung leicht isolirt und leicht verknüpft werden können. Bey dem Einfachsten wie bey dem Höchsten ist dies der Fall. Es ist also die Hauptgliederung[illegible] sogar eines Vollkommenen, dass sie mehrere kleinere Tonreihen enthalte, die für sich kleine Kunstganze ausmachen. Bey der Melodie „Freut euch des Lebens" — um das Beyspiel am Allbekannten zu zeigen — ist schon der erste Absatz des ersten Theils [musical notation] ein an geschlossenes Ganze,

Eben so ist der erste Absatz des zweyten Theils ein geschlossenes Ganze,
[musical notation] das man allenfalls auch Idee nennen kann.

Hat es nun mit der Aufstellung und Durchführung unserer Gegensätze, die übrigens bey weitem nicht vollständig ist, seine Richtigkeit; seine Richtigkeit mit der Behauptung jenes Charakters der Positivität einerseits und der Progressivität andererseits: so ist damit dem Pädagogen schon genug gesagt. Denn bekanntlich protestiren wir als Erzieher gegen alle Positivität in jedem Theile der Elementarbildung, bis die progressivität ihre Dienste dahin geleistet hat, wo der Zögling einigermassen Gefahr läuft, von positiven Einschränkung oder Einwirkung befangen oder überwältigt zu werden. Je mehr überhaupt das Erziehungssystem sich zum Evolutionssystem erhebt, je wichtiger, je obligater wird die Rolle seyn, welche die Tonkunst dabey zu spielen hat. Aus der Tiefe des menschlichen Gemüths noch in anderm Sinne entsprungen, als die bildende Kunst, welche letztere in der Natur nicht blos unbestimmte Anklänge, sondern schon die bestimmtesten Vorbilder hat, ist sie eben an sich Offenbarung als Symbol der Unendlichkeit menschlicher Zeugungs- und Bildungskraft, in welcher und durch welche eine eigene grosse und reiche Idealwelt, wie sie im Ablauf der Jahrhunderte der Menschheit im Ganzen aufgegangen, ebensowohl auch im Individuum unter Leitung und Einfluss einer ächten Kunstschule sich entfalten kann.

Es liegt uns nun noch ob, ehe wir unsere Resultate ziehen, den Anforderungen, welche eine achtungswürdige Schule der neuern Philosophie, welche insbesondere der höhere Naturphilosoph an uns machen könnte, so weit als möglich zu entsprechen. Niemand wird dies hoffentlich hier für eine Abschweifung halten. Es ist nun einmal an der Zeit, dass die Wortbalter und Sachwalter der Kunst und Kunstwissenschaft sich mit den Wortbaltern und Sachwaltern der Naturwissenschaft in ein bestimmtes Verhältniss, wo möglich ins Einverständniss setzen.

Wahrheit und zum Leben führen kann, ist unsre Kunstansicht gleichen Schrittes mit unsrer Kunsterfahrung, zu dieser Höhe und Reife gelangt. Eine andre Virtuosenwelt wird aus unsern Kindern hervorgehen. Nicht zum Glänzen, nicht zum Götzendienste der Eitelkeit, nicht zur Erzeugung der mancherley Illusionen, die der Menge gefallen. Aber gerade so grosse Virtuosen, als

---

Die erste Anforderung des Naturphilosophen wäre wol diese, dass wir das Urbild der Musik in der Natur selbst nachweisen; Diese Nachweisung kann aber in nichts anderm bestehen, als in Hinweisung auf das Tonleben der Natur. Geh' ins Feld hinaus, höre die Wachtel unten und die Lerche oben — und da hast du Rhythmus und das Maass der Natur; durchwandle Flur und Hayn, höre das Gezwitscher und Geschnatter, wie es einen mehrfachen Rhythmus anklingt — und da hast du Polyphonie der Natur; horche dabey auf das unablässige, zahllose Grillenheer — und da hast den Orgelpunkt der Natur. Nur eines solchen Anklangs bedurfte es — wenn es wirklich dessen bedurfte — um die frühesten Naturmusik auf die Verwandlung eines Tonausdrucks und sonach auf die Erfindung der vielerley Klapper- und Klingel-Instrumente zu führen, die — beyläufig gesagt — mit ihrem ewigleichen Geklapper und Geklingel nur dem Rhythmus zudienten, naß den Alten die Harmonie ersetzen musste.

Wenn aber der höhere Naturphilosoph auf unsere Grundsätze eingeht, wie wir das Naturmusiklehre zum Kunstmusiklehre bildend erheben, wie wir uns einem Innern die Kunst entlehren, so könnte er uns zugleich vorwerfen, statt Verfahren, den Rhythmus so festzusetzen, sey zu unnatürlich, als naturphilosophisch; In jedem Element müsse sich reines Leben ausdrücken, alles Leben offenbare sich im Dualismus, demnach sey Rhythmus von Melodie durchaus unzertrennlich.

Wir wollen es nun versuchen, ihm Bescheid zu geben, so weit unsre empiristische Künstlersprache hinreichen mag.

Wir unterscheiden zwischen Element der Erzeugung und Element der Konstruktion. Im Naturleben offenbart sich das Element der Erzeugung als Thätigkeit und Gefühl, das Element der Konstruktion als Wachsthum und Gestalt. Im Kunstleben ist uns nicht etwa schon Bewegung und Ton Element der Erzeugung, sondern Bewegung und Ton sind uns nur oben bestimmte Naturentlehnung aus Thätigkeit und Gefühl. Die Kunst nimmt als ein potenzirtes Leben, das Uranfängliche, Einfache, was ihr die Natur darbietet, hier Bewegung und Ton, als den nothwendigen Stoff zur Fortbildung auf. Erst da, wo sie anfängt den von der Natur erhaltenen Stoff zu bilden, (zu formen) geht ihr Gebiet an. Bewegung und Ton zusammengenommen sind daher so wenig Element der Kunst, als Bewegung allein oder Ton allein. Erst da, wo sich die Bewegung in Länge und Kürze, der Ton in Höhe und Tiefe darstellt, geht die Kunst an. Element der Kunsterzeugung ist einerseits das Rhythmische auf den untersten Stufen das Einfachförmliche, (das Metrum) andrerseits das Melos auf der untersten Stufe, der ganze Ton (das bestimmt ausgedrückte Verhältniss zweyer Tonhöhen.) Element der Kunstkonstruktion ist einerseits der Rhythmus, der wenigstens dreyerley Notengeltung, oder bey zweyerley Notengeltung mehrerley Einschnitte enthält, die Eurhythmie bilden; (was in der Poesie bey den Kindermaßen der Jambus oder Trochäus durch Zeilen und Strophen bewirkt wird,) andrerseits ist in der Melodik (nach Obigem) Element der Konstruktion ganzer Ton, halber Ton und Sprung.

* Nun kommen wir auf die Hauptfolgerung, wodurch sich die Naturgemäßheit unsers Verfahrens bewährt. In der wahren Elementarbildung wird nämlich das Kunstleben an das Naturleben angeknüpft, und das kann nun hier auf zweyfache Weise geschehen. Entweder nehmen wir von der Natur den blossen Ton, um den Rhythmus künstlich daran zu konstruiren; oder wir nehmen von der Natur die blosse Bewegung, um daran die Melodie zu konstruiren. Jenes thut wie uns in unserer Elementarlehre aus oben angeführten Gründen zuerst, dieses thut jeder beliebige Singmeister, wenn er anfangs ohne Takt die Skale singen lässt. Wie interessant aber diese zweyfache Verknüpfung des Kunstlebens mit dem Naturleben für das ästhetische Daseyn schon sey, kann auf eine frappante Art in der Kunstgeschichte nachgewiesen werden. So sehr auch die Kunst sich emporgeschwungen hat, die Kirchenmusik und die Kriegsmusik haben ihren Charakter der Regularität noch bis auf den heutigen Tag auf die ähnliche Weise behauptet. Noch haben wir den taktlosen Choralgesang noch immer das Psalmodien-Wesen, das von den jüdischen Intonationen wie uns z. B. in Marcellos Psalmen enthalten sind, als Kunstprodukt nicht wesentlich verschieden ist; und auf der andern Seite spielt bey der Kriegsmusik die Trommel ohne Zweifel die nämliche Rolle, welche die Klapperinstrumente bey den Alten gespielt haben. Ja es ist merkwürdig, dass auch bey der ausgebildetsten modernen Marschmusik immer noch der Rhythmus der Natur, der

sie äusserlich scheinen, werden sie auch innerlich seyn. Diese innerliche Virtuosität ist die wahre Frucht der musikalisch-gymnastischen Bildungskunst. Und diese Frucht, diese naturgemäss gezeitigte Frucht, trägt noch andre Früchte im Organismus der Menschennatur. Hier sind wir auf der erhabenen Stufe, wo wir sagen können: die Musik ist nicht blos Gymnastik des ästhetisch-zeitlichen Daseyns, sie ist die unvergleichliche Gymnastik des zeitlichen Daseyns überhaupt. Entweder sind unsere pädagogischen Erwartungen und Verheissungen von der Musik Wahn und Tand, oder die auf unserm Bildungswege erlangte Virtuosität der Tonkunst muss zur Virtuosität des Lebens führen. Wer den flüchtigsten Moment seines Daseyns mit einer schönen That bezeichnen kann — und besitzt sie nicht dazu, die höchste und schönste aller Wirksamkeiten? — sollte der nicht auch die Anlage in sich tragen, ein vorzüglich thätiger, gewandter, anstelliger, ja ministerieller Mensch des bürgerlichen Lebens zu werden? — Wer bey seiner Selbstbeobachtung und Selbstbeherrschung une durch pünktliche Befolgung des rechten Maasses geworden, was er ist, sollte der nicht auch im Leben leichter sich das Kleinod des Weisen

Wechselschlag [illegible] | vorherrschend das rhythmische Geordnete und den Schlussfall bilden muss, da man doch es manchem andern Rhythmus Ausdruck würde verschaffen können.

Uebrigens äussern wir uns keineswegs so, mit dem Wunsche, was wir dem Naturphilosophen hier sagen, ihn auf seinem Standpunkte belehren zu wollen. Wir begnügen uns, ihm zu zeigen, dass wir uns selbst als Kunstbildner über unser Verfahren, wie wir das Kunstleben aus dem Naturleben schöpfen, um dieses durch jenes zu erhöhen, zu erweitern und zu veredeln, und endlich auf dem Gipfel der Kunstbildung dieses mit jenem durch und durch zusammenzuschmelzen, gründlich Rechenschaft zu geben wissen. Vielmehr hingegen fühlen wir uns gedrungen, von den Repräsentanten der Naturphilosophie zu fordern, dass sie philosophisch begründen, was sich ihnen in unserer Künstlerphilosophie als lebendig sich aussprechendes Naturgesetz darbietet. Doch glauben wir näher bezeichnen zu müssen, an wen wir gesprochen haben möchten, was wir sprechen, [illegible] möchten. „Es will uns nämlich bedünken, die grosse Schaar der Jünger im Vorhofe sey schon [illegible] [illegible]. Mit dieser in Gedankenwechsel zu kommen, möchten wir vermeiden, da wir der Meynung sind, sie [illegible] da, wo der Künstler im Kunstleben von der Kunst und vom Leben spricht, durchaus keine Stimme. Wir würden uns auch nicht getrauen, ihnen ihre Weltanschauung zu vervollständigen, da sie uns allzuhäufig in ihrer Sprache vom Organismus der Natur, der Wissenschaft und der Kunst nicht so fast Sinn für das Leben des Lebens, als eine krankhafte Sehnsucht nach einem gesunden Lebensgenuss verrathen. Aber für die im Heiligthume hegen wir eine so grosse Hochachtung, dass wir ihnen zurufen möchten: Feyert, feyert den Triumph des Geistes über die ewigen Naturgesetze, die er sich zu eigen macht, indem er sie durchschaut, aber schafft dass eure Naturweisheit ins Leben übergehe. Zu dieser Aufforderung hat niemand so ganz den Beruf, wie der Kunstpädagog. Wollt ihr wirklich, dass eure höhere Naturphilosophie zugleich als höhere Lebensphilosophie zur allgemeinen Erkenntnis und Ausübung komme, so erkennet den Kunstpädagogen als den wahren Mittler zwischen euch und dem Volk. Es hat auch zu diesem Endzweck etwas darzubieten, dem Volke etwas einzuwerfen, dessen er sich selbst rühmen darf: besonders auch gegen euch, dass ihr in die Werkstätte der Natur, die ewig eure Ehre ist, oft ruhig beobachten und lauschen könnt, wenn er stets emsig und oft mühsam suchen und schaffen muss, um als Forscher und Sammler zugleich die Data und Fakta der grossen Evolutionsgeschichte der menschlichen Gefühle vollständig zusammenzutragen. Daraus hat er sich zu rühmen, was er auf dem weiten Wege der Kunstlebensgeschichte allerwärts zusammengelesen hat, seiner Kunde und Kenntniss der Kunst-Erzeugnisse und Zeugnisse, seiner Einsicht und Uebersicht der Kunstwerke aller Kunstgattungen, Epochen und Schulen, mit einem Wort: der hohen Erudition. Geht ihm nun die höhere Weihe im Tempel der Natur! Geht ihm das Gesetz so deutlich als Möglichkeit zu glauben, das Gesetz, nach welchem die Menschenstimme, das Tonleben der Natur, und die Harmonie der Sphären in eine Anschauung des Weltbaues zusammenfallen, in einer Erkenntniss der alles Wesen und Leben umfassenden Gesetzmässigkeit des Universums begriffen werden — und ihr werdet an ihm den treuesten Diener finden, der dieses Gesetz der Kindesnatur bildend, vermöge seiner Erudition vielfach-bildend, anzeigt, und zu seiner Zeit dem Zögling klar und wahr zum Bewusstseyn bringt.

erwerben, den Charakter der Mässigkeit? Und sollte nicht beydes vereinigt, jenes durch diesen, dieses durch jenes erst seine höchste Bedeutung erhalten? Sollte nicht eben der energievollste Mensch mit dem gesteigerten Maass des Lebens auch dessen Wechselwirkung so in sich tragen, dass er in freyer Thatenlust der Zeit den schönsten Triumph abzugewinnen weiss? — Ja forwahr! den schönsten Triumph hat er ihr abgewonnen, wenn noch in der Fülle seiner Naturkraft hoher Schwung und feste Haltung die inwohnenden Grundzüge seines Gemüthes geworden sind. Kraftvoll und leidenschaftlos, ist ein solcher Mensch unter Menschen die edelste Erscheinung, gleichwie ihm sein eigenes Gemüth der schönste Spiegel des Lebens ist. In einem solchen Gemüthe hat das Heiligste seinen Sitz, das Heiligste, woraus für die himmelanstrebende Schwungkraft, gleichwie für die innigste Gemüthlichkeit, überschwengliches Leben quillt: die Ideen der Religion. Und so führt die ächt musikalische Bildung dahin, wohin alle wahre ästhetische Bildungskunst führen kann und soll: zur lebendigsten und innigsten Vereinigung einer heiligen Stimmung und Gesinnung, zur Religiosität. Verklärt wird „der Leib zum Tempel des heiligen Geistes."

## Humanistik.

Bis hierher war uns viel daran gelegen, lediglich aus dem Standpunkt der Gymnastik das Wesen der Musik zu betrachten. Wie wollten zeigen, was Musik als Befähigungs-Beschäftigungs- Belebungs- Mittel des organischen Menschen zu leisten vermöge, oder vielmehr, wie sie zu solchem Endzweck unturgeinnus, d. h. elementarisch, behandelt werden müsse. Wir vermieden absichtlich, auf den Gesang als Betonung der Sprache, oder als Verbindung der Musik mit der Poesie, einzugehen. Denn es war uns darum zu thun, die Musik in ihrer Reinheit, wenn auch mit Hinsicht auf den Gesang, dennoch als blosses Organen- Organismus- Spiel zu berücksichtigen. Darum musste es uns zu thun seyn, wenn wir das Individuum vorerst isolirt, in blosser Beziehung auf sich selbst, nicht aber in Beziehung auf die Gesellschaft betrachten — wenn wir die rein-gymnastische Ansicht nicht mit der humanistischen vermengen, oder vielmehr diese Vermengung bey unserm Leser verhüten wollten.

Ihr auszuweichen ist schwer, und in der That nur dem strengern Kunstphilosophen möglich. Denn wo die Musik Wortinhalt hat, da wird der pathologische Mensch angesprochen, und wo dieser angesprochen wird, da befinden wir uns schon im allgemeinen Element der Liebe, worin das Individuum sich weder isolirt denken noch fühlen kann. Aus der Schwierigkeit, dieser Vermengung auszuweichen, ist es auch zu erklären, dass sogar heldenkende Philosophen, z. B. Herder, das Wesen der Musik theoretisch zu bestimmen glaubten, indem sie die eben die Sprache des Herzens nannten, worunter sie sich ohne Zweifel die Sprache des Herzens, ein Medium der Sympathie und Wechselwirkung liebender Menschen dachten. Ob dieser humanistisch-treffenden, nur nicht erschöpfenden, Charakterisirung ging die reine Ansicht der reinen Musik ganz verlohren, und ihr eigenthümliches Wesen wurde verkannt. Schon deswegen war es auch den bisherigen Methoden unmöglich, das pädagogische Element der Musik in seiner Reinheit aufzufassen.

Wie aber, als wahrhafte Elementarlehrer, müssen vorerst das Individuum, unsern Bildling, wie eine Pflanze so verpflegen, dass sie, in ihr eignes Daseyn eingeschlossen, Wachsthum und Gedeihen, Reife und Stärke finden möge, wir müssen die Blüthen der Menschheit nicht zu früh haben wollen, müssen daher durch den Stufengang unsrer Bildung genau beabsichtigen, wo wir ihn durch den eigentlichen Gesang mit zweckmässigem Text für ein humanes Daseyn und Wirken zu bilden haben.

Ueberhaupt muss in einer vollständigen und ausführlichen Elementar-Erziehung in jedem einzelnen Fache jeder speciellen Realbildung eine specielle Vorbildung, die wir in dieser Beziehung Formelbildung nennen können, vorhergehen. So geht der Gesangbildung die gymnastische Befähigung des Bildungs vermittelst zweckmässiger rhythmischer, melodischer und rhythmisch-melodischer Uebungen vorher. Wir lehren ihn zuerst gut (nicht bloss in Beziehung auf Reinheit und Klarheit) intoniren, genau vokalisiren und sylbiren, in einem Stufengang, der übrigens weder weitläufig noch ermüdend seyn darf, bis derselbe stimmfertig, takt- und tonfest ist. Erst denn, wenn nicht nur seine Organe gehörig befähigt sind, sondern seine Organisation selbst durch eine Reihenfolge erst einfacher, dann immer künstlicherer Rhythmen und Melodieen hinreichend behängt, geläutert — wir möchten sagen, durch und durch tingirt ist, gelangen wir an die Stelle, wo wir ihm ein Mannichfaltiges, von Tönen und Worten zur Einheit verbunden, wo wir ihm Gesang geben.

Diese Stelle ist uns höchst wichtig. Man befremde sich nicht, wenn wir sagen, sie ist uns feyerlich und heilig. Auf unserm naturgemässen Wege geleitet, bringen unsre Zöglinge eine so vollkommene Vorbildung zum Gesange mit, dass die Singstunde, wo sie das erste Mal kleine Gesänge von 4 Tönen mit den aufrechten, hier ihr Lebenslust aufregenden Worten auszuführen bekommen, einem wahren Jugendfeste gleicht. Mit einer vollkommen klaren Tonkunstanschauung nun begabt, nehmen sie die Gedanken und Bilder der Poesie, die ihnen die Tonkunst in ihrer verschönernden Hülle vorführt, um so begeisterter und freythätiger in ihr Inneres auf.

Und auf eben diesem Wege wird ihnen auch der Sinn für richtige und schöne Betonung der Sprache aufgeschlossen. Ja, wie einmal eine solche Kunstanschauung erlangt hat, wird Kompositionen von sinn- und mundwidrigem Wortausdruck unerträglich finden, dagegen durch textgemässes Fortschreiten, Steigen und Fallen der Tonreihen hochentzückt werden, und so an den Produkten ächter Singkunst unzählige Schönheiten unterscheiden, erkennen, sich aneignen lernen, wo der Kunstmensch von gewöhnlicher bisheriger Bildung kaum etwas mehr als jedes Mal einen behaglichen Totaleindruck des Singstücks empfängt, durchaus aber unfähig ist, die Schönheit der Poesie und Musik in ihrer Durchdringung, als ein Kunstganzes, anzuschauen.

Wenn nun schon frühere Pädagogen und Humanisten, oft bey oberflächlicher Ansicht des Musikwesens, moralische Gesänge — worunter wir keineswegs gereimte Sentenzen verstehen — wenn sie den wahren Herzensgesang, wie ihn der Genius unserer Nation aus dem Innern so manches hochherzigen deutschen Dichters hervorreicht, als ein kräftiges Mittel der Volksbildung und Menschenveredlung empfohlen haben, wenn sie vollends den religiösen Gesang als eine der grössten Wohlthaten anpreisen, die das Ebenbild Gottes in die Zeitlichkeit erhalten hat, um in seliger Ahnung sich seines himmlischen Ursprungs bewusst zu werden — so dürfen wir die kühne Folgerung aussprechen, dass auf dem naturgemässen Wege der moralische Gesang unsere Kinderwelt zu noch höherer Veredlung — der religiöse Gesang sie zu noch reinerer irdischer Beseligung führen werde.

Uebrigens genügt uns die Eintheilung der Musikgattungen in Vokal- und Instrumental-Musik, wovon diese, als unvollkommene Nachbildung jener, das allenfalls in geringerm Grade bewirke, was jene im höhern vermöge, oder wovon die eine mehr zur Unterhaltung, die andre mehr zur Gemüthsbildung da sey, durchaus nicht.

So gewiss als Musik, individuell bezogen das allesdurchdringende und allumfassende Bildungsmittel des irrdischen Menschen ist, wie es kein anderes giebt: eben so gewiss ist sie,

harmonistisch bezogen, das wirksamste und vollkommenste Organon menschlicher Wechselwirkung. Wie dort die Organisation des Individuums, so wird hier der Organismus der Gattung gesteigert. Musik, in ihrer Reinheit betrachtet, ist ein höheres Element, ein Lichthimmel, in welchem sich alles rein menschliche Daseyn bespiegelt. Nicht nur Worte, Reime, Gedichte, Lyrik im engern Sinne, nicht nur alle die mannichfaltigen Gemüthsphänomene, die ganze Weltgeschichte in ihren Hauptzügen, das Drama der Menschheit, werden in diesem Element idealisch dargestellt und an der Anschauung verklärt wiedergegeben; wo dieses Alles vor unsern Sinnen geschieht, wo durch die Oper die Weltgeschichte verherrlicht, wo durch die *Kirchenmusik* die Symbole des Göttlichen versinnlicht werden — so herrlich und heilig dieses ist — das Zeitalter der Musik ist noch nicht da, sondern erst seine wesentlichen Vorbedeutungen. In diesem Allen ist erst der Freuden Anfang.

Erst da beginnt das Zeitalter der Musik, wo nicht bloss Repräsentanten die höhere Kunst ausüben — wo die höhere Kunst zum Gemeingut des Volkes, der Nation, ja der ganzen europäischen Zeitgenossenschaft geworden, wo die Menschheit selbst in das Element der Musik aufgenommen wird. Das wird nur möglich durch die Beförderung des Chorgesanges. Wer den Chorgesang bloss als eine Kunstgattung zu betrachten pflegt, deren es mehrere giebt, wird uns freylich kaum verstehen. Der Chorgesang ist aber schon in blosser Kunstrücksicht der Brennpunkt des musikalischen Wirkens, die Sphäre, worin sich der musikalische Genius am vollkommensten ausspricht, worin auch die grössten Tonkünstler ihre erhabensten Ideen niedergelegt haben. Humanistisch betrachtet, ist er über alle Vergleichung mehr als dies.

Nehmt Schaaren von Menschen, nehmt sie zu Hunderten, zu Tausenden, versucht es, sie in harmonische Wechselwirkung zu bringen, eine Wechselwirkung, wo jeder Einzelne seine Persönlichkeit so wol durch Empfindungs- als Wortausdruck freythätig äussert, wo er zugleich von allen übrigen homogene Eindrücke empfängt, wo er sich seiner menschlichen Selbstständigkeit und Mitständigkeit auf das innigste und vielfachste bewusst wird, wo er Aufklärung empfängt und verbreitet, wo er Liebe ausströmt und einhaucht, augenblicklich, mit jedem Athemzug — habt ihr etwas anders als den Chorgesang? findet ihr unter den tausend Quellen, die der Geber alles Guten auch aufschloss, irgend eine, die dieser auch nur von ferne ähnlich wäre?

Bisher war das Theater der Brennpunkt, worin das menschliche Daseyn und Wirken am kräftigsten konzentrirt erschien. Hier aber wird die höhere Kunst nur durch Repräsentanten ausgeübt, ja die höchste Kunst kann nicht anders als durch Repräsentanten, durch gesteigerte Individualität ausgeübt werden. *Das* Kunstwesen des Schauspiels in weitester Bedeutung ist seiner Natur nach aristokratisch. Ein Held, wenige Helden sind da, und etwas Volk. Dieses ist die Zuthat. Die Hauptsache aber, die höchste ästhetische Wirkung, wird immer durch individualisirte Helden ausgeübt.

In unserm Gebiete ist der Komponist, der Erfinder, allein der Held. Das Kunstwesen der Musik ist in der Ausübung seiner Natur nach demokratisch. Hier ist es, wo die Majestät des Volkes sich offenbart. Ja es ist eine vielleicht noch unausgesprochene Wahrheit, dass hier aus dem blossen Mechanismus schon die ästhetische Herrlichkeit hervorgeht. Kein Kunstphilosoph ärgere sich an diesem Ausdruck. Mechanismus, der nichts weiter wäre, als dies, ist in der Tonkunst, sobald sie lebendig, d. h. ausgeübt wird, unmöglich. Das ist eben eine ihrer hohen Eigenthümlichkeiten, dass ihr Mechanismus vor der lebendigen Anschauung immer organisch ist. Man führe durch ein Hundert schulgerechter Sänger mit mittelmässigen Organen, wie an die

Noten giebt, einen gutgeübten Chor aus, und man hat die Volksmajestät versinnlicht.

Niemand aber lasse sich von diesen oft gemissbrauchten Worten auf Nebenbegriffe führen, die nicht hieher gehören. Lange genug haben sie das bürgerliche Elend, das sie andecken sollten, in seinen beyden Extremen bezeichnet. Durchaus kein bürgerliches Verhältniss soll hier angedeutet werden. Hocherhaben über alle jetzigen menschlichen Verhältnisse wird die radikale Ungleichheit der Menschen unter der Herrschaft der Kunst an dem wahren Geburtsadel einst offenbar werden. Geborne Könige im allumfassenden Sinn waren und bleiben zwar immer nur diejenigen, die, mit Himmels-Flamme erleuchtet, zugleich die Erfinder, Begeisterer und Verbreiter eines schönern Lebens waren. Diese sind, seit Moses das erste Triumphlied sang, in den Annalen der Weltgeschichte die ewig leuchtenden Sterne. Aber ein Staat im Staat, der ohne Widerspruch die Krone des Staates, ja die Krone der Menschheit ist, der das Menschengeschlecht in seiner individuellsten Entfaltung und Gestaltung repräsentirt, erblüht uns erst in dem herrlichen Reiche der Kunst. Welch festliche Wesen werden diejenigen seyn, die, mit ausserordentlichen Organen von dem ewigen Schöpfer selbst ausgerüstet, zu Koryphäen einer singenden Nation gewürdigt wurden! Nicht beherrscht, sondern entflammt durch sie wird in einer Nationalbegeisterung das erste Volk, das zu dieser Kunstherrlichkeit gelangt, über die Schrecken des bürgerlichen Daseyns emporgehoben sich als das Volk Gottes betrachten.

Nationalheiligthum soll die Tonkunst unter uns werden. Im Schoosse der Nation gehegt und gepflegt soll sie als ächt-deutscher Herzensgesang emporblühen. Im Munde der jungen Kinder soll sie lebendig werden, wie sie es auch nie war.

Aber wir fühlen es hier — wir sprechen zu viel, wir versprechen viel zu viel für diejenigen, die an Verbesserung der Erziehung überhaupt einen schwachen Glauben haben. Begeisterung jeder Art und unter jeder Form chiquirt die Blödsinnigen und Schwerfälligen, am allermeisten, wenn sie sich als Verheissung für ein künftiges Geschlecht ausspricht. Wir dürfen nicht etwa nur nicht von der Absolutheit der Methode sprechen. Aeussern wir uns auch noch so zurückhaltend, als ob wir vielleicht den Anfangspunkt der Erziehungskunst gefunden hätten — sie werden nicht minder eingehalten. Wenn wir uns in unserem Elemente auch nur regen, wenn wir auch nur im allgemeinsten Sinne von den Folgen der Wahrheit, von den Früchten der Weisheit sprechen — auch das ist ihnen zuwider. — Um es doch heraus zu sagen: Unsre Stellung ist ihnen verhasst. Anders kann es auch nicht seyn: der Pädagog jetziger Zeit muss der angefochtene Stein des Anstosses seyn. Schon vermöge seiner Stellung greift er überall zu. Wo auch der hergebrachte Brauch eine einzelne Wissenschaft oder Kunst noch immer bemeistern will — der Pädagog entreisst ihm diese Meisterschaft. So hat er alle unvermeidliche Fachwerkstaglöhner jeder Schule und jeder Fakultät gegen sich. Muss man ihm, um auch nicht aller Wahrheit Hohn zu sprechen, wenigstens etwas einräumen, so ist es immer das niederste. Pestalozzi fing damit an, Bettelkinder zu erziehen — man mochte es leiden, weil an diesen ohnehin nichts zu verwahrlosen sey. Nachher gestand man ein, er bilde gute Rechenmeister, jedoch mit dem Zusatz, das müssen einseitige Menschen werden. Späterhin gab man sogar zu, seine Methode sey für den grossen Haufen gut, ja es spreche sich in Pestalozzi eine bestimmte Richtung des Zeitgeistes aus, das alles sey aber bey ihm blosser blinder Instinkt. Welch ein Widerspruch des Zeitalters! Die Einheit, soll ihm, dem Zeitalter der Aufklärung vorleuchten! Kommt es nun endlich dazu — und wahrlich! dazu kommt es nun — dass die ästhetische Bildung, welche zwar allerdings auch

für den grossen Haufen da ist, die auserwählten Günstlinge des Schicksals aber ganz und gar in Anspruch nimmt, dem Erziehungswerk die Krone aufsetzt, so dass allseitig durchgreifend aus der wahren Erziehungskunst die schöne Lebenskunst hervorgeht — so fehlt es nicht, die Noth schafft sich im Pädagogen noch vollends seinen Teufel.

Auf euch aber bauen wir unsere Hoffnung, deutsche Männer! die ihr unter allen Zeitumständen Männer geblieben seyd, die ihr nicht in unseliger Beschimpfung des Zeitalters und seiner Sachwalter euren Sinn für Wahrheit abgestumpft, die ihr nicht mit dem Glauben an eine bessere Zukunft auch das warnende Wort Gottes „meine Wege sind nicht eure Wege" vergessen habt — auf euch, bewährte Vaterlandsfreunde! denen der Muth nie entsank, denen selbst in der Dunkelheit der Prüfungstage ein neues Licht aufgegangen, denen daher auch jetzt der Staat, wie er nun einmal liegt, recht liegt, um Menschenwohl darin zu verbreiten, und zu dem Ende jeder neue Versuch, der sich mit dem grossen Thema der Menschenbildung befasst, doppelt willkommen seyn muss — von euch haben wir nur zu fordern: Verschafft der Wahrheit auch von dieser Seite Eingang, damit für deren Fortgang sie als Wahrheit selbst sorgen könne.

An euch besonders wenden wir uns hier, unbefangene, edlere Bildungs- und Kunstgenossen! die ihr den hohen Beruf, die Pflege der Jugend durch Kunstbildung, mit uns theilt, die ihr dessen Würde mit uns erkennet, die ihr mit uns das eifrige Bestreben währt, die Kunst, diese edelste Würze des Lebens, wohlthätig und immer wohlthätiger ins Leben einzuführen! Ein ernstes Wort wird — wir sind sicher — euch nicht beleidigen. Hat euch eure Praxis, wie ihr sie treibt, immer genügt? Ist auch der individuelle Unterricht, wie ihr ihn gebt und nach den seitherigen Umständen geben musstet, das mühselige Leben werth, zu dem ihr euch nothgedrungen hinschleppt? — Wir wollen nicht fragen, habt ihr Virtuosen gebildet? — Wir fragen: habt ihr durch Erhöhung der Lebenskraft und Lebenslust auf dem weiten Wege der Kunstbildung wirklich auch das Lebensglück eurer Zöglinge befördert, so befördert, dass ihnen die Kunst zur Natur geworden? Habt ihr sie endlich zur Selbstständigkeit geführt? Habt ihr euch bey den Mündigen sofort entbehrlich gemacht? — Oder — wenn dies Alles sich nicht ganz so verhält — habt ihr nie geahndet, dass es eine andre, eine vollkommnere Methode geben muss, die besser leitet und weiter führt? Ist es euch denn bey der elenden Zersplitterung des Unterrichts, dem armseligen Stundengeben — ist es euch auf eurer ewigen Wanderschaft von Haus zu Haus noch nie in den Sinn gekommen, dass es auch hier möglich seyn müsse, die Thätigkeit zu vervielfältigen, dass es auch euch möglich seyn müsse, das Saamenkorn eures Fleisses auf einen Boden zu streuen, wo es hundertfältige Früchte tragen könne, dass es bey der allgemein gewordenen Theilnahme aller Stände an dieser Kunst, nothwendig geworden, sie für den Schulunterricht zweckmässig zuzubereiten, und umfassend sie zu behandeln, nicht bloss der Armuth zu lieb? Wohlan denn! Prüft, was wir euch darzubieten haben. Bezweifelt und bestreitet es immerhin. Auch hartnäckige Wahrheitsforscher scheuen wir nicht. Haben wir es ja erlebt, dass manchen sein Charakter oder Schicksal von der Bekämpfung zur Beschämung und von der Beschämung zur Bekehrung führen musste. Das Beste, so wie es verdienen, wird, bey dem Einen früher, bey dem Andern später uns doch zu Theil, und wird uns bleiben: die brüderliche Liebe. Bey dieser fordern wir euch auf: Vereinigt euch mit uns, um den schlechten Musiklehrern in den grössern und kleinern Städten, deren Name Legion ist, die Kinder abzugewinnen, die sie verwahrlosen. Nicht selten bringen sie auch mit ein wenig Modegurgeley und etwas

mehr Scheinkunst diesen und jenen rechtlichen Kantor oder Organisten, der nicht mehr scheint und nicht mehr scheinen will als er ist, um seinen Kredit. Und doch weiss man hinlänglich, wie solche Erzieher ihre Kinder bilden Ungeschickter Anfang — verkehrter Fortgang — Verwirrung der Begriffe — Missbrauch der Mittel — abgeschmackte Wahl des Stoffes — keine Achtung — keine Gefühlskultur — kein Endzweck — so ist es überall. Anstatt zu unterrichten, richten sie ab, anstatt zu beleben, belustigen sie. Und was noch das heilloseste ist, für den schlechten Unterricht, damit er nicht langweilig werde, wollen sie immer nur entschädigen durch frühzeitigen Genuss, durch den Genuss, der ohne Anstrengung erlangt wird, durch den Genuss, der die Trägheit und Ueppigkeit schmeichelt. So sind sie die frühzeitigen Verführer und Verderber der Kindernatur. Solche Musiker gehören ins Bierhaus — höchstens ins Theater. Lasst ihnen diesen Rang! Ihr aber, entschliesst euch tüchtige Schulmusikmeister zu werden. Der Schulmeister der jetzigen Zeit hat zwar mitunter nicht wenig Unglimpf zu ertragen. Dafür wird ihm aber auch der Lohn des treuen Arbeiters am Weinberge. Der Neid muss ihm sein Gut doch lassen. Sein A, B, C, ist nun einmal seine Himmelsleiter. Mag auch der Neid sprechen, „es ist ein Traum" — dennoch sieht er seine Kinder, die holden Lieblinge, dem Druck des Irdischen entnommen, in einem reinern Elemente auf- und absteigen. Frohe Boten, tauglose Zeugen einer bessern Zeit, bringen sie ihm in der Morgendämmerung ihres Lebens seinen schönsten Lebenstraum aus Wirklichkeit. Ja, jeden Augenblick bestätigt und versinnlicht sich ihm die Wahrheit des ewigen Bildungsgesetzes, dass die naturgemässe Urbildung, dass die Elementar-Gymnastik zur Lebenserhöhung, die Lebenserhöhung zur Vergeistigung, und die Vergeistigung zur Beseligung leitet; dass da, wo das Naturleben zum Kunstleben hinauf geleitet worden, der Leib „zum Tempel des heiligen Geistes verklärt" erscheint.

Glücklich sind wir, unsere Gesangbildungslehre in der allerwesentlichsten Beziehung als schon hinlänglich erprobt unsern Nationen empfehlen zu können. Unsere Behandlung der Rhythmik führt nebst andern Vortheilen den Vortheil einer solchen Genauigkeit im Ein- und Zusammentreffen mit sich, dass wir mit gleicher Leichtigkeit eine grössere Anzahl Sänger, wie eine kleinere beschulen. Ja, wir würden uns getrauen, mehrere hundert zusammen in einem Curs mit Erfolg zu bilden, wenn unsre kleinen Schweizerstädte im Umfang des Alters von etwa drey, 9-12 Jahren eine solche Anzahl darbieten würden. Wir möchten thätige Erzieher und edle Künstler aufmuntern, den Versuch mit unsrer Methode gleich bey ihrer Erscheinung an zahlreichen Klassen zu beginnen. Bey wöchentlich drey Singstunden wird höchstens ein Vierteljahr verstreichen, bis sie die ersten Früchte unserer Kunst versinnlicht geniessen können. Künstler von unverflachtem Sinn und einfachen Sitten, können ohnehin in keiner edleren Praxis leben, als indem sie sich sich hier einen Sängerkreis bilden, der ihnen die Genieprodukte echter, hoher Vokalkunst würdig ausführt. Jeder, der so der bildsamen Jugend seine Kräfte weiht, wird sich überschwenglich belohnt finden. Denn erst lernt er die Macht und Würde der Tonkunst ganz kennen, wenn er dahin gelangt ist, den Chorgesang in seinen beyden Hauptgattungen, der polyphonischen (kontrapunktischen) und der deklamatorischen auszuüben. Es wird, wenn er noch nichts ähnliches kennt, über die Wirkung erstaunen, die eine Fughette, von der Dauer einer Minute, gross und richtig — oder die Chorstelle eines Rundgesangs von der Dauer einer halben Minute rein und kräftig von seinen jungen Sängerchor vorgetragen, hervorbringt. Mit Kindersinn wird er sich an ihnen erfreuen, und mit männlicher Lust wird er sie von Stufe zu Stufe bis zum Gipfel der

Kunst hinanführen. Ein Hinblick auf die Kunstgeschichte, der uns schon so oft begeisterte, eröffne auch ihm hier die erfreuliche Aussicht.

Jene erste der beyden Hauptgattungen, der polyphonische Gesang, (wenn die Stimmen im doppelten Kontrapunkt selbstständig behandelt sind) hatte schon vor mehr als einem halben Jahrhundert, zu einer Zeit, wo die Poesie noch in der Wiege lag, zur Zeit der Gottschedianer, wo für Poesie galt, was jetzt nicht mehr dafür gilt, seine höchste Ausbildung erhalten, und wenn etwas den verehrenswürdigen, grossen, ja riesenhaften Chorkompositionen jener Zeit zu noch höherer Steigerung ihrer Kunst hinderlich war, so war es eben der embryonische Zustand der Poesie. Rhythmik der Poesie war damals noch gar nicht vorhanden, und die Reimkunst — allenfalls auch als Anklang der Rhythmik betrachtet, war durchgängig von der Beschaffenheit, wie sie sich in den 200 jährigen Liedern des Lutherischen Gesangbuchs findet.

Aber der Genius der Tonkunst hatte über den Vätern zum Heil ihrer Kinder so gewaltet, dass ihre Produkte auch noch auf die Bildung einer gebildetern Nachwelt unendlich grossen Einfluss gewinnen mussten. Unsre Väter fanden die Lyrik da, wo auch wir ihren weltgeschichtlichen Ursprung herleiten: in der Bibel. Sie verfielen auf den Motettenstyl. Ihre Kirchenjahrgänge sind menschliche Grossthaten. Das war eine herrliche Zeit, als so mancher deutsche Cantor oder Organist Jahr aus Jahr ein wöchentlich seine Dominika verfertigte, um sonntäglich sein künstlerisches Priesteramt mit immer neuem Geiste zu verwalten! Mit welcher Weihe und Würde viele von ihnen jeden lyrischen Bibelspruch, jede Psalmstelle, in das Gewand der Musik — man möchte sagen, wie eine Himmelsbraut einkleideten, wird die Nachwelt, wird — wie wir hoffen — schon unser Zeitalter erfahren, wenn ihre erhabenen Worte endlich ins Leben übergehen. Und dafür werden wir sorgen. Wir werden unter den Schätzen deutscher Kunst, die uns zu Gebote stehen, dasjenige wählen, was für das Zeitalter des neunzehnten Jahrhunderts, das nun so glücklich ist, in den Besitz einer Rhythmik zu kommen, auch von Seiten des Wortausdrucks befriedigt, oder von uns so verändert werden kann, dass es befriedigt. Wohl können wir hier von Schätzen deutscher Kunst sprechen. Verehrt, gefeyert sind unsere Bach, weltberühmt unser Handel. Aber mancher ihrer Zeitgenossen wird erst durch uns, erst durch die Verbreitung der Gesangskultur, als Kunstgenie vom ersten Range der Welt allgemein bekannt werden. Unsere Ueberlegenheit über andre Nationen ist hier vielleicht grösser, als in irgend einem andern Gebiete der Kunst oder Wissenschaft. Wie unendlich weit wir diejenige Nation, die uns am nächsten kommt, hinter uns zurückgelassen haben, hätten die deutschen Kunstgelehrten schon seit einem halben Jahrhundert sagen können, und vielleicht gern gesagt, wenn sie sich nicht gescheut hätten, ein eingewurzeltes Vorurtheil bey seiner Wurzel zu ergreifen. Was einzelne, in ihrer Kunstansicht übrigens sehr ungleiche Kunstgelehrte, — z. B. Forkel, z. B. Schulz gesagt haben, ist zu schüchtern ausgedrückt. Die Wahrheit lautet so: Marcello's Fugenkunst ist nur Stückwerk, Pergolese's Innigkeit monoton, Jomelli's Feuer nur ein Flackern in Vergleichung mit der Gediegenheit, Kraft und Lebendigkeit, die in den Meisterwerken unserer Klassiker herrscht. Und wenn jemand glauben sollte, diese Meisterwerke würden das Gepräge des frühern Zeitalters so tragen, dass zwar Gediegenheit und Grösse unverkennbar, aber auch mit Gothicismus, Ueberladung und Schwerfälligkeit gepaart sey: so versprechen wir ihm nichts geringers, als dass er auch hier, was er am wenigsten sucht, die wahre Grazie kennen lernen wird. Denn wir benutzen solche klassische Gesänge, so fern und

sagt, so lieblich und zierlich, dass er gestehen wird, nichts graziöseres zu kennen, als ein fugirtes Allegro für syllabischen Gesang, oder eine melismatische Foghetto, aufgelöst in Kinderjubel.

Wir betrachten nun die andre Hauptgattung des Chorgesanges, den wir den deklamatorischen nennen. Seine Eigenthümlichkeit besteht darin, dass der Hauptaccent der Worte in die Oberstimme gelegt ist, die Mittelstimmen nur als Füllstimmen behandelt sind, und der Bass nicht selbstständig kontrabel, sondern nur die Harmonie begründend fortschreitet; wo mithin die Oberstimme auch allein durchgehends die Melodie führt. Auf diese Weise kann ein ganzes ausführliches Poem textgemäss — wie man zu sagen pflegt, deklamatorisch-richtig — in Musik wiedergegeben werden, was bey selbstständiger Behandlung der Stimmen, wo eine so wie die andre die Melodie zu führen hat, kaum gedenkbar ist. Die Ausbreitung der Poesie kömmt also dem Komponisten hier eben so sehr zu Statten, als sie ihm dort hinderlich wäre; ja sie würde den Motettenstyl aufheben. Besonders aber erweitert die Rhythmik der Poesie dem Komponisten das Feld. Wie diese empor zu blühen begann, musste auf gleiche Weise auch die Vokalkunst neue Blüthen zeigen. Ein Blick auf die Geschichte beyder Künste bestätigt dies, ihre Entwicklung ist hier gegenseitig verflochten. So trafen zuerst Rammler und Graun zusammen, so ist das Zeitalter Klopstocks und Vossens zugleich das Zeitalter Schulzens, Reichardts und Kunzens. Eine künstlichere, organischere Fügung der Worte, musste auch eine künstlichere und organischere accentuirende Betonung der Sprache herbeyführen, überhaupt mehr Gefügigkeit ins Ganze bringen, musste Produkte der Dichtungs- und Gesangs-Einheit erzeugen, die man vorher nicht kannte. Indess wollen wir dieser Einigung nicht in dem Sinne das Wort reden, als ob sie das alleinige Ziel, wol gar der Gipfel der Kunst wäre; vielmehr müssen wir gestehen, dass der Sinn für dieselbe auf einen Irrthum führen kann, und geführt hat, der Simplicität der Kunst für wahre Grösse der Kunst hält. Die übrigen Anforderungen, welche man an den Vokalkomponisten machen kann, werden ihm bey der deklamatorischen Bearbeitung seiner Kunst nicht alle erlassen; Ausbreitung, Reichhaltigkeit, Originalität werden auch von ihm in so weit gefodert, als das höchste Gesetz jener Einigung nicht verletzt wird. Bey alle dem sind jene Deklamatoren vom ersten Range eben so hoch zu schätzen, wie die Kontrapunktisten vom ersten Range; ihre Schreibart ist auch eine strenge Schreibart, und eben so sehr durch Genialität, Uebung des Geschmacks und der Urtheilskraft bedingt, wie dort. Und ihre Produkte sind nicht minder hochbewegend als jene, indem dadurch die Poesie in grösseres Intensum und Extensum ins Element der Musik aufgenommen wird. Und nunmehr wird unendlich höher noch die Kunst der Vokalkomposition steigen, wenn die Rhythmik der Poesie, eben jetzt eine werdende Wissenschaft, von den Dichtern jüngerer Zeit zum Behuf höherer Vokalkomposition allgemeiner so ausgeübt werden wird, wie schon einige sie ausüben. Was wir einstweilen unsrer jungen Sängerwelt in dieser Hinsicht leisten und schaffen können, werden wir nach bestem Vermögen so thun, dass auch von dieser Seite, wie von der oben besprochenen, der Tonkunstlehre nach unserm Sinne seinen Curs lückenlos fortführen kann.

Und so wären wir mit der Darstellung unserer Gesangbildungslehre am Ziel. Flüchtig ist diese Darstellung, unvollständig die Folgerungen. Manches wichtige liessen wir für diessmal noch unberührt. Eins nur sprechen wir mit freudiger Ueberzeugung aus: das Zeitalter der Musik wird zuerst in der Kinderwelt Wurzel fassen, von der Kinderwelt muss an die Menschheitsveredlung ausgehen.

Was an unseren Kindern in Zürich und in Lenzburg, bald auch an denen von Yverdun möglich — was schon wirklich ist, muss eben so leicht auch anderwärts, muss überall realisirt werden können, wenn gebildete Künstler in den Städten, wenn die Erziehungs-Institute, sie mögen sich Pestalozzis nennen oder nicht, wenn die Schulbehörden, die Landgeistlichen und Landschullehrer insonderheit, uns zu diesem Endzweck Hand bieten. Bald wird dann in Städten und Dörfern, vom Thron herab bis zur Hütte, die Tonkunst allgemein ihren höchsten Triumph feyern. Ueberall werden die Väter mit den Söhnen und die Mütter mit den Kindern sich an der Kunst und durch die Kunst gemeinsam erfreuen; durch das kindliche, das jugendliche und das männliche Alter wird ein ihr sympathetisches Band geschlungen, und noch von lebensfrohen Greisen wird ein solches Daseyn gefeyert und gesegnet werden. Dann kommen wir endlich dahin, zu dem veredelten häuslichen Leben frommer Christen das öffentliche Leben der Griechen wieder zu gewinnen, und so die Blüthen der Kunst mit den Blüthen der Religion in einen unverwelklichen Kranz zu flechten. Dann wird Klopstocks goldener Traum in Erfüllung gehen, der heilige Gesang wird nicht allein zum Kirchendienst würdiger angewandt, die Kirchen werden selbst, ohne Entweihung, durch das einzige sinnlichgeistige Kultusmittel, das vor Kunstluxus und Sinnenlust verwahrt, zu Tempeln der Kunst eingeweiht werden, zu denen sich das Volk am gottseligsten Herzenserhebung versammelt; und was der Katholik in seinen jetzigen Umgebungen ahndet, das praesens numen, wird in dieser ätherischen Hülle durch die Priester der religiösen Kunst jedem Menschenherzen unaussprechlich nahe gebracht werden.

---

## Kurze Anzeigen.

*Pot-pourri pour le Pianoforte, comp. et déd. à Mlle. Raschei par S. H. Mendel.* Oeuvr. 15. à Dresde, chez Hilscher. (Pr. 16 Gr.)

Schwerlich giebt es unter irgend einer Gattung musikal. Kompositionen leichtere Waare, als unter dieser, schwerlich ist es auch in irgend einer leichter, ein gewisses augenblickliches Interesse zu erregen; und gleichwol kann sich dies Produkt kaum in einigen Sätzchen heben, es sinkt durch Gehaltlosigkeit und stümperhafte Schulschnitzer immer wieder gleich zu Boden. Ein höchsteinfaches russisches Volkslied, das, wie alle diese Lieder, nicht ohne Charakter ist, fangt an, und wird dann, ohne Rücksicht auf diesen Charakter, in allerley Figuren zersetzt, oder auf die gemeinste Art variirt, dann führt der Verf. ein kleines Walzchen auf, bringt eine ziemlich alltägliche Polonaise, welche er zur Länge von sechs Seiten auszurenken weiss, und schliesst mit einem Allegretto, das eigentlich ein Wiener Ländrer ist, und ein hübsches Thema, aber desto schlechtere Ausführung hat — wenn man nämlich dies Wort hier brauchen darf. Von seiner Schreibart mögen, statt vieler Proben, die gegeben werden könnten, nur ein Paar angeführt werden, die sich in der Kürze darstellen lassen.

---

*Sinfonie de Joseph Haydn. Partition.* No. 4, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die Verlagshandlung führt rühmlich, und uns zur Freude, wie zur Belehrung, jedes Kenners und gebildeten Freundes der Tonkunst, fort, die vorzüglichsten Haydnschen (und Mozartschen) Sinfonieen in sauber und möglichst correkt gestochenen Partituren, für äusserst mässigen Preis, herauszugeben; und ist dabey nichts mehr zu wünschen, als dass dies wahrhaft wichtige Unternehmen fortwährend genugsam unterstützt werde, damit sie es recht lange fortsetzen könne. Die Einrichtung und der Stich wird fast mit jeder Nummer bequemer und besser; wie beydes bey vorliegender sich findet, wüssten wir, den Preis allerdings mit in Betrachtung gezogen, nichts weiter zu wünschen. Ueber das Werk selbst zu sprechen, ist nicht mehr nöthig. Es ist dies eine der schönsten unter den neuern Haydnschen Sinfonieen, man mag nun auf Effekt oder auf Kunst und Ausführung sehen. Vornämlich ist das bezaubernde Andante derselben jedem musikal. Publikum, und das herrliche Finale allen Kennern bekannt und empfohlen genug. Dies ist der Anfang des Ganzen:

Adagio.

*Trois Duos pour deux Flûtes par J. F. Bosmann. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.* (Pr. 20 Gr.)

Diese Duetten sind von mässiger Schwierigkeit, ohne überall ganz leicht zu seyn, beschäftigen beyde Spieler hinlänglich, angenehm und dem Instrumente angemessen; enthalten, wenn auch nicht viele neue, doch viele ansprechende Ideen und eine gute Anordnung derselben; geben nichts von den wunderlichen Quälereyen der Ohren der Zuhörer und der Lungen der Spieler, die bis vor kurzem in solchen Flötenstücken zu Hause waren; und verrathen durchgängig einen geübten und verständigen Verfasser: weshalb sie denn auch den Liebhabern mit Fug u. Recht zu empfehlen sind.

## *Nachschrift.*

Mit dieser Nummer schliesst sich der eilfte Jahrgang unserer Zeitung, und der zwölfte folgt ununterbrochen. Wir halten Wort, und setzen, wie ungünstig auch die Zeitumstände seyn mögen, dies Institut mit gleichem Ernst und gleicher Liebe fort, so lange wir gewiss seyn dürfen, damit die gute Sache der Tonkunst zu fördern, dem würdigen Künstler zu nützen, und achtbare Freunde beyder zu erfreuen.

(Hierbey das Titelblatt und die Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.







